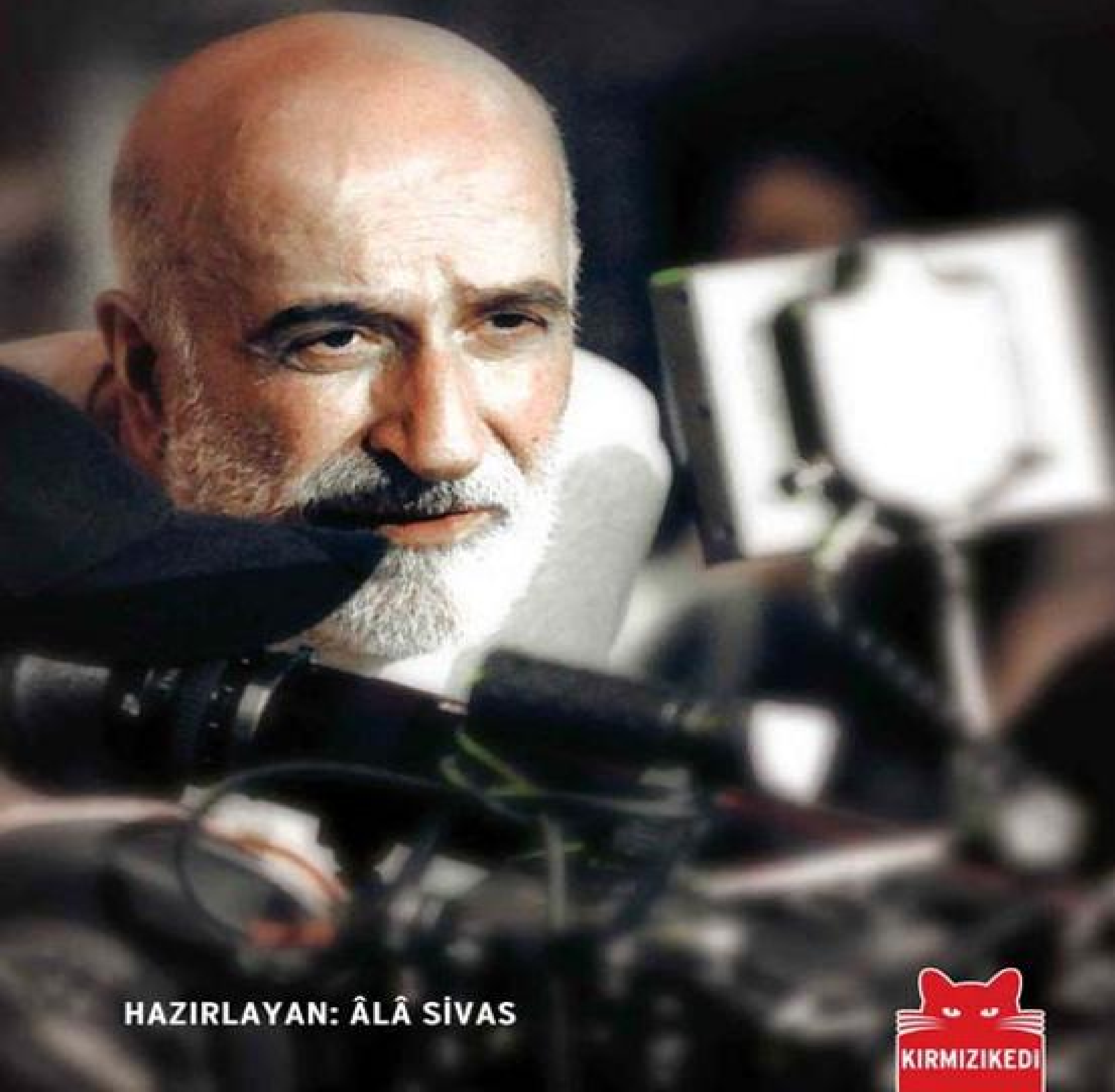
SİNEMA

YAVUZ TURGUL SİNEMASINI KEŞFETMEK



HAZIRLAYAN: ÂLÂ SİVAS

KIRMIZIKEDİ

YAVUZ TURGUL

SİNEMASINI KEŞFETMEK

Editör: Âlâ Sivas

SİNEMA

KIRMIZIKEDİ

Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek
Editör: Âlâ Sivas
Kapak Tasarımı ve İç Grafik: Samet Zorer
Hazırlayan: Âlâ Sivas

Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com / kirmizikedi@kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No :18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

"*Öyle filmler yapayım ki, bundan 40-50 sene sonra*

gösterildiği zaman insanlığa dair eskimeyen, hiçbir

zaman eskimeyecek olan şeyleri içinde taşısın,

hikâyesi güçlü olsun, dinlenir bir hikâye anlatayım."

Yavuz Turgul

SUNUŞ

Hugo Pratt'nın ölümsüz çizgi roman kahramanı Corto Maltese bir macerasında, "Kimbilir, belki kahramanlığa, cömertliğe inanan, soyu tükenmek üzere olan bir hanedanın son temsilcisi, yani, belki de salakların şahıyımdır!..."[1] der. Corto'nun serserilerin elinden kurtardığı Profesör Steiner'ın "Niye yaptın?" sorusuna verdiği bu yanıt, Michel Zevaco'nun, meselesi en az Corto kadar ahlâki olup mağdurların yanında duran şövalye Pardayan'ını akla getirir. Zevaco'nun Pardayan'ı ilk kez 20. yüzyılın başında tefrika olarak yayımlanır; Pratt'nın yarattığı Corto karakterinin literatürdeki ilk temsili ise aynı yüzyılın ikinci yarısında görülür. Kolay ve hızlı tüketilebilen bu popüler okumalar, günümüzde halen basılıp yayımlanıyor, okuyucusuyla buluşuyor, meraklıları tarafından tekrar tekrar tüketiliyor. Zaman geçse de Corto'yu ve Pardayan'ı bu denli kalıcı kılan nedir?

Benzer soruyu Türk sineması çerçevesinde ticari sinemanın kuralları içinde kalmaya gayret ederek bazı şeyleri değiştirmenin mümkün olabileceğine inanan Yavuz Turgul'un senaryoları ve filmleri üzerinden sorabiliriz: *Züğürt Ağa* 1985'te çevrilmişti. Aradan geçen 26 yıl Haraptar'ın ağasının köydeki hasta anasına para göndermek isteyen kâhyasına son ağalık görevini yaptığı, gümüş tabakasını ve yüzüğünü verip yoluna devam ettiği sahneyi unutturabilmiş midir? *Muhsin Bey*'in ilk gösterimi soğuk ve seyircisiz sinema salonlarının çoğaldığı 1986'da yapılmıştı. Aradan geçen 25 yıl Ali Nazik'in kendini kurtarmak için arabesk okuduğunu iddia eden savunmasına karşılık Muhsin Bey'in "Kurtardın mı bari?" sorusunu unutturabilmiş midir? Ya da aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşmet Asilkan'ın Jeyan'la baş başa kaldığı akşam, "Gözlerin ne kadar güzel, Müjde" sözüyle romantizmi yerle bir ettiği sahneyi her seyredişimizde gülmekle ağlamak arasındaki gelgitlerimizi aradan geçen 21 yıl önleyebilmiş midir? Zaman geçse de Yavuz Turgul'un filmlerini hâlâ seyredilebilir kılan nedir?

Bu soru, akademik uğraşılarımızla ilerlediğimiz uzun ve meşakkatli yolda edindiğimiz deneyimlerle birleşerek Yavuz Turgul'un sinemasına nesnel bir bakışla yaklaşmamızı gerektirdi. Halen seyredilebilir ve kanımızca zaman geçse de seyredilecek filmlerinde, yönetmenin insanlığa dair olanı anlatma arayışının ve değişime yönelik gözlemci üslubunun izlerini sürerek bir keşfe çıktık.

Kolektif bir çalışmanın ürünü olan bu kitapta akademisyenler tarafından kaleme alınan makaleler, sinema yazarlarının görüşlerine yer veren kısa bir bölüm ve yönetmenle görüşme yer almaktadır: Kitapta yer alan ilk makale N.Aysun Akıncı Yüksel ve M.Çağatay Tok'un kaleme aldığı "Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni" başlıklı çalışmadır. Yüksel ve Tok, çalışmalarında Yavuz Turgul'un kariyerinin ilk yıllarından günümüze filmlerini izleyerek yönetmenin öne çıkan hassasiyetlerini vurguluyorlar ve genel çerçevede sinemasını anlamak adına bir giriş sunuyorlar. İlk makalenin ardından gelen çalışmalar Turgul'un sinemasına dair parçalara yakın planda bakmayı amaçlıyorlar. Âlâ Sivas'ın "Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı" başlıklı çalışması Turgul'un senaryo yazarı olarak çalıştığı Arzu Film dönemine odaklanırken, onun Ertem Eğilmez'le çalışmalarını, bu döneme dair deneyimlerini aktarıyor ve değişime bakışının ilk adımlarını senaryosunu yazdığı filmlerde bulmayı hedefliyor. Ardından Zeynep Çetin Erus "Güçlü Kadın Denemesi: *Fahriye Abla*" başlıklı makalesiyle Turgul'un ilk yönetmenlik denemesinde kadın kahramanın 60'lar ve 70'ler Türk sinemasındaki bağımlı kadın ile 80'lerin özgürleşmeye çalışan kadını arasında nasıl konumlandığını tartışıyor. Hakan Erkılıç ve Senem Duruel Erkılıç "Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman" başlıklı çalışmalarında klasik dramatik yapıyı ve Türk sineması geleneğini geliştirerek yeniden kuran Turgul sinemasını, seyirciyi yaşanan değişim üzerine düşünmek için yanıtlanması gereken sorularla baş başa bırakan kahraman olgusu üzerinden ele alıyorlar. "Yavuz Turgul Sinemasında Mekân: Pavyonlar" başlıklı makalede Canan Uluyağcı, sinemada anlatının kurulmasında önemli rolü olan mekân unsurundan yola çıkarak yönetmenin üç filminde kullandığı pavyonlar aracılığıyla tartıştığı kavramları değerlendiriyor. "Yavuz Turgul Sinemasında Karakter Analizi ve Oyuncu Yönetimi" adlı çalışmada Nergiz Karadaş, değişimi yansıtmak için Turgul'un kullandığı ve yarattığı karakterlerin analizini yapıyor ve karakterlerin gerçeğe yakın aktarılmasını sağlayan oyuncu yönetimini inceliyor. Fatma Okumuş, "Yavuz Turgul Sinemasında İki Farklı Kaynak: Şiir ve Resim" başlıklı makalesinde uyarlama sürecine ilişkin yargıları gözden geçirerek hikâye anlatımı açısından yönetmenin sinemasının şiir ve resim ile etkileşimini inceliyor. Şükran Esen, "Eşkıya Kente İndi" başlıklı yazısında 90'lı yıllarda Türk sinema sektöründe kırılma noktasını oluşturmasının yanında eleştirmen ve seyirci beğenisini birleştirmeyi başararak adeta sosyolojik bir olaya dönüşen *Eşkıya* filmine yönelik ilginin kaynağını sorguluyor. "Bir '*Auteur*-

Yıldız' Olarak Yavuz Turgul" adlı makalesinde ise Zeliha Hepkon, *auteur*'ün bir şöhret olarak kurumsallaştırılmaya çalışılması noktasında ortaya çıkan "*auteur*-yıldız" kavramı üzerinden günümüz Türk sinemasında imzasını bir markaya dönüştüren Turgul'un sinemasını tematik unsurlar ve pazarlama stratejileri bağlamında değerlendiriyor.

Akademisyenler tarafından yazılan makaleleri kitapta sinema yazarlarının görüşlerine yer verdiğimiz bir bölüm izliyor. Alin Taşcıyan, yönetmenin filmografisinin izini başlangıcından *Gönül Yarası*'na dek sürerken, Giovanni Scognamillo son filmi dahil olmak üzere Turgul'un sinemasını gelenek, ikili karakterler ve formüller üzerinden değerlendiriyor. Scognamillo'nun değerlendirmesini kendisiyle yaptığımız görüşmenin notlarını derleyerek sunuyoruz. Makale ve yazıların sonunda Yavuz Turgul ile yaptığımız görüşme yer almaktadır. Son sözü kendisine bıraktık ve sinemasına dair kaleme aldığımız çalışmaların ona yönelttiğimiz sorular ve aldığımız yanıtlarla tamamlanmasını amaçladık.

Sinema yayınlarının giderek arttığı ve yönetmenler üzerine çalışmaların yaygınlaştığı günümüzde Yavuz Turgul Sineması üzerine bir incelemenin eksikliğini gidermeyi hedefleyen bu kitaba yukarıda kısaca özetlediğimiz yalın ve titiz çalışmalarıyla katkıda bulunan bütün akademisyenlere, görüşleriyle kitabın zenginleşmesini sağlayan sinema yazarlarına ve yanıtları ve anlatımıyla çalışmanın nihayete varmasına katkıda bulunan Yavuz Turgul'a teşekkür ederim. Bu kolektif kitapta yer alan bazı isimlere ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Seçil Büker'e, fikirleriyle destek veren Prof. Dr. Esra Biryıldız'a ve Yavuz Turgul ile iletişimimizi sağlayan Ferda Buldu'ya ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, kitabın tüm aşamalarında desteği, ama en çok göremediklerimi gösterdiği için eşim Barış Gülçur'a teşekkürlerimle.

Âlâ Sivas

İstanbul, 2011

Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni

N. Aysun Akıncı Yüksel

M. Çağatay Tok

Türk sinemasının geçmişine baktığımızda, yönetmenler bazında karakteristik bir niteliğin göze çarptığını ve tarih içinde yinelendiğini görüyoruz. Belli bir döneme damgasını vuran, hatta Türk sinemasının kırılma noktalarına imza atan kimi isimler bir noktadan sonra adeta sinemaya küsmüş ve üretimlerini durdurmuşlardır. Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Erden Kıral, Şerif Gören, Ali Özgentürk, Tunç Okan gibi yönetmenler ilk önce akla gelen isimlerdir. Kuşkusuz bu kırgınlıkta, Türkiye'de film üretmenin maddi zorlukları, siyasi koşulların kısıtlayıcılığı gibi durumlar etkili olmuştur. Ancak, kanımızca bunlar sözünü ettiğimiz 'bırakma' halinin yegâne nedeni olamaz. Kuşkusuz Türk sinemasında egemen olduğunu söyleyebileceğimiz bu eğilimin aksine hareket eden, yaşamlarının son anına kadar film çekmekten vazgeçmeyen, tüm güçlüklere göğüs geren Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur gibi isimleri görmezden gelemeyiz. İşte, 1970'lerde senaryo yazarlığı ile sinema kariyerine başlayan ve 1984'te senaryosunu yazıp yönettiği *Fahriye Abla* ile yönetmenliğe başlayan Yavuz Turgul istikrarlı bir biçimde üretimini sürdüren ve Türk sinemasına değer katan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kariyerinin ilk yıllarında Yavuz Turgul

1970'li yıllar Türk sineması için yeni bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir. Yılmaz Güney'in *Umut*'la (1970) yakaladığı rüzgar bir önceki Sinemacılar Kuşağı'nın film dili yaratma çabalarına "Peki ama bu film diliyle ne anlatalım?" sorusunu da ekleyen, Genç/Yeni Sinemacılar olarak adlandırılan yeni bir kuşağın doğmasına yol açtı. Özön, Genç/Yeni Sinemanın özelliklerini şöyle sıralar: Çoğu 1945 sularında doğmuş, iyi eğitim almış yönetmenlerdir. Büyük çoğunluğu, televizyonda ya da yeni yeni gelişen reklam sektöründe çalışmış, deneyim kazanmıştı ve söz konusu yıllarda ilk ya da ikinci filmlerini çekmekteydi. Yeşilçam'ın dışından kaynaklarla, kendi yapım şirketlerini kurarak ya da yabancı ortaklarla birlikte filmlerini üretmelerine karşın Yeşilçam'ı iyi tanımakta, işleyişi, olası tuzakları bilmekteydiler. Tema olarak çoğunluk Doğu, Güneydoğu sorununu; göçü, feodaliteyi, töreyi, kadın sorunlarını işlemekte, toplumsal, ekonomik ve siyasal bir bakış açısını öne çıkarmaktaydılar. Konuları ele

alırken gözlemci, saptayıcı bir yaklaşımları vardı ve bireyi içinde bulunduğu ortamla birlikte ele alıp incelemek, betimlemek öne çıkmaktaydı. Masa başı çalışmayı önemsiyor, ön hazırlıkları titizlikle yapıyorlardı. Ortaya yalın ama estetik duyarlılığı olan işler çıkartıyorlardı (1995: 38-39). Bu kuşağın sinemacıları dendiğinde ilk sıralarda Zeki Ökten, Erden Kıral, Şerif Gören, Yavuz Özkan gibi isimler yer alsa da, Özön'ün de hakkını teslim ettiği gibi Yavuz Turgul da pek çok niteliğiyle Genç/Yeni Sinemanın temsilcilerinden biridir. (1995: 41-42). Üstelik Yavuz Turgul, eğer geçtiğimiz yıllarda yitirdiğimiz Ömer Kavur'u saymazsak, içlerinde hâlâ düzenli olarak film çeken tek isimdir.

1946 yılında doğan Yavuz Turgul, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü mezunudur. Mezuniyet sonrası *Ses Dergisi*'ndeki beş senelik muhabirlik deneyimi, Ertem Eğilmez'le olan sıkı bağı, onun Yeşilçam'ı yakından tanımasını sağlamıştır. "Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya, yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor, ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum." der Yavuz Turgul (Videosinema Aralık 1984'ten aktaran Bayburtluoğlu, 2005: 59). Yeşilçam dönemini, tamamen ticari kaygılarla film yapılan ve filmin başarısının kaç seyirciye hitap ettiğiyle ölçülen bir dönem olarak tanımlayan Turgul, bu ortamda kendi filmini yapmaya çalışırken sürekli kendini 'düzeltmeye' çalıştığını belirtmektedir (Uman, 2002: 124). Yeşilçam'ı doğrularından çok yanlışları olan bir sinema olarak tanımlar ve 1975'ten itibaren bilfiil içinde olduğu bu sinemaya ilişkin gözlemlerinin onu mutlu etmediğini dillendirir. Ona göre, yönetmen sineması denilen dönemin başlamış olması gözlemlediği bu yanlışların yavaş yavaş düzelmesine olanak sağlamıştır (Battal, 2006: 315). Yeşilçam'ın tamamen ticari kaygılarla film yapılan ortamından gelen bir sinemacı olarak Yavuz Turgul, o dönemde ticari sinemanın da seyirciden uzaklaşmadan sanat sinemasını var eden öğeleri barındırabileceğini düşünmektedir. Yönetmenin seyirciyle arasında var olan bağı koparmadan, ona sırtını dönmeden, sanatsal filmlerin de gerçekleştirilebileceğini savunan Yavuz Turgul'un filmlerinde bu kaygıyı görmek mümkündür. Yavuz Turgul için sinema, kişisel olduğu kadar seyirciyle de ilerleyen bir sanattır. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki Yavuz Turgul'a göre seyirci tek başına bir filmin değerini ya da değersizliğini belirlemez. *Gölge Oyunu*'nu az kişinin seyretmiş olması o filmin kötü bir film olduğunu göstermemektedir (Uman, 2002: 126). Bunun yanı sıra yönetmen, sinemanın ayakta

kalabilmesinin, film üretilmesinin seyirciye bağlı olduğunu da kabul etmektedir. Seyircinin sinemadan uzaklaşmasının sonucunda sanat filmlerinin de üretilemeyeceğini düşünen Yavuz Turgul, ticari filmlerin üretiminin gerekli olduğunu savunur (Uman, 2002: 126).

Yavuz Turgul 1976 yılında kaleme aldığı ilk senaryo olan *Tosun Paşa*'dan (Kartal Tibet, 1976) 1984'te hem senaryosunu yazdığı, hem de yönetmenliğe adım attığı *Fahriye Abla*'ya kadar kariyerini senaryo yazarı olarak sürdürür. Öte yandan, çeşitli reklam ajanslarında metin yazarlığı da yapar. Bu dönemde yazdığı güldürü türündeki senaryolarda bile toplumsal bakış açısını metne yedirir.

Senaristlikten gelen bir yönetmen olan Yavuz Turgul, karakterlerin üzerine örülen filmler gerçekleştirmektedir. Onun karakterleri gerçek hayatta, sokakta, yanıbaşımızda görebileceğimiz karakterlerdir. Ona göre anlatmak istediği öyküyü tek başına anlatması mümkün değildir. Bu ancak, oyuncuyla gerçekleşebilecek bir iştir. Yavuz Turgul'un oyunculuktan beklentisinin her zaman doğallıktan yana olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yavuz Turgul'un sinemaya başlaması da yine senaryolarıyla olmuştur. Ertem Eğilmez'in 1973 yılında çektiği *Canım Kardeşim* filminin senaryosuna katkıda bulunan Turgul'un ilk senaryosu bir güldürü olan *Tosun Paşa*'dır. İki düşman aile arasında geçen çekişmeleri komedi diliyle ele alan bu filmin ardından Turgul, 1978 yılında Kartal Tibet tarafından çekilen *Sultan* filminin senaryosunu yazmıştır. Bu film gecekondu mahallesinde yaşayan çocuklu ve dul bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Bu filmde Turgul, filmin ritmini canlı tutmak için gülmeceden yararlanırken, gecekondu yaşantısını toplumsal bakış açısıyla ele almıştır.

Seksenli yıllara gelindiğinde, Türkiye'nin yaşadığı kültürel değişim Yavuz Turgul'un senaryolarına da yansımıştır. *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez, 1979), Sadık Şendil ile birlikte yazdığı *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), yeni düzeni, değişen ekonomik yapıyla beraber kolay yoldan para kazanma merakını, köşe dönmeciliği anlatan filmlerdir. Anadolu'dan İstanbul'a gelen saf ve iyi niyetli Bilo, sonuçta değişen koşullara ayak uyduramadan var olamayacağını anlamıştır. Yavuz Turgul'un senaryolarının, 1980 yılında ayrılana kadar bünyesinde çalıştığı Arzu Film'in güldürü temelli sinema anlayışından ayrı bir yerde durduğunu söylemek mümkündür. Karakterlerin yaratılışı, ana hikayeyi destekleyen yan hikaye-

lerin işlenişi, değişen koşullar altında birey-toplum ilişkisinin göz ardı edilmemesi gibi noktalar Turgul'un senaryolarını farklı kılar. Yavuz Turgul'un bir sonraki senaryosu olan *Davaro* (Kartal Tibet, 1981) ekonomik yapıdaki değişimlerin kırsal ke-

simdeki yansımalarının ele alındığı, köylülerin de kurnazlığı, köşe dönmeyi öğrendiği düşüncesini içinde barındırmaktadır. *Davaro*'nun ardından gelen *Hababam Sınıfı Güle Güle* (Ertem Eğilmez, 1981) *Hababam Sınıfı* serisinin son filmidir. Bu film genel olarak serinin diğer filmlerinin özelliklerini taşımaktadır. Ertem Eğilmez'in fikri olan Doğulu karakteri Yavuz Turgul senaryoda ele almıştır (Bayburtluoğlu, 2005: 68). Ancak o karakter anılan filmle sınırlı kalmamış, Turgul Doğulu karakterlere sonraki filmlerinde de yer vermiştir.

Yavuz Turgul'un sonraki senaryosu *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1982), kente göçle oluşan gecekondu yaşamını ve arabesk kültürünü konu alan bir filmdir. Bu filmde, dürüst bir dolmuş muavini olan Abbas'ın çıkarcı, düzenbaz patronu ile yaşadığı çekişmeler, ekonomik sorunlarla birlikte anlatılmaktadır. *Çiçek Abbas*'tan sonra gelen senaryo çalışması ise *İffet* (Kartal Tibet, 1982) olmuştur. Bu filmde bir kadın öyküsü anlatılmaktadır. Bir yıl sonra gerçekleştirilen *Aile Kadını* (Kartal Tibet, 1983) filmi de ailesini korumaya çalışan bir kadının öyküsünü konu etmektedir. *Tosun Paşa*'ya benzer özellikler taşıyan bir komedi olan *Şekerpare* (Kartal Tibet) de 1983 yılında çekilmiştir. Yavuz Turgul'un senaryoları içinde öne çıkan ve kendisi çekmediği halde onun sinemasının özelliklerini taşıyan *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) filminde toplumsal değişim unsuru diğer filmlerdeki güldürünün önünde yer almaktadır. Bu film, aynı zamanda *Muhsin Bey* (1986) ve *Eşkıya* (1996) ile birlikte Turgul filmleri içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Ağalık sisteminin çöküşü, köylünün kurnazlaşması ve ağanın önüne geçmesi, kente göç temaları bu filmde anlatılmaktadır. Bu filmde de kullanılan güldürü unsuru öne çıkmamakla birlikte, ağanın içine düştüğü durumu trajikomik bir hale getirmektedir.

Arzu Film'in 1980 sonrasında yaşadığı krizden sonra Man Ajans'a geçen Turgul, burada metin yazarı olarak çalışmaya başlamıştır. 1993'e kadar Man Ajans'ta çalışan yönetmen, reklamcılık ve sinemayı bir arada yürütmüştür. 1993'te Man Ajans'tan ayrılıp Medina-Turgul reklam ajansını kuran Turgul, reklamcılığı ile ilgili şunları söylemektedir: "Özellikle reklam sektörüne girdikten sonra estetik anlamda, sinema dili anlamında çok şey öğrendim ve bunları uygulamak istiyorum. Özellikle ışık konusunda çok şey öğrenmiştim. Biliyorsunuz Türk sinemasının ışığı çok geç yerli yerine oturmuştur..." (Uman, 2002: 142)

Dolayısıyla Yavuz Turgul, hem senarist ve metin yazarı olmanın avantajlarını hem de reklam sektörünün teknik donanımının sağladığı deneyimi filmlerine artı değer olarak katmayı başarmış bir yönetmendir.

Yavuz Turgul filmlerinin izlerini ararken...

Karakterler, mekânlar

Daha önce de değindiğimiz üzere Yavuz Turgul'un sinemayla ilgili kariyeri senaryo yazarlığı ile başlamıştır. Turgul'un senaryo yazarlığından gelmesi ve yönetmenliğe başladıktan sonra da filmlerinin senaryosunu yazmaya devam etmesi onun filmlerinde kimi yönlerin daha belirgin olmasına yol açmaktadır. Kanımızca bir Yavuz Turgul filminden çıkıldığında belki herşey unutulabilir ama filmin karakterlerinin unutulması neredeyse olanaksızdır. Baran'ı, Keje'yi, Muhsin Bey'i, Ali Nazik'i, öğretmen Nazım'ı, yönetmen Haşmet'i, Deli İdris'i unutmak olanaklı mıdır? Bu belleğe kazınma hali, oyuncuların ışıltısından öte yönetmenin yarattığı karakterlerin derinliğinden kaynaklanır. Yavuz Turgul, Türk sinemasının temel sorunlarından biri olan karakterlerden çok tiplere dayalı anlatı sorununun üstesinden gelmiş az sayıda yönetmenden biridir. Bu konuda Engin Ayça'nın görüşleri açıklayıcı olacaktır. Ayça'ya göre, "Türk sinemasında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika, karakter geliştirmesi, kişilerin psikolojik derinlikleri yoktur... tiplere, hatta prototiplere dayanır" (Aktaran Kırel, 2005: 177). Oysa Yavuz Turgul tip olmaktan çok uzak, yaşayan karakterler yaratır. Filmlerinde çoğunlukla karakterlerini yaşadıkları çevreyle birlikte izleyiciye tanıtır. Böylece daha filmin ilk sahnelerinde karakterlerin yaşam biçimi, sınıfsal konumu, alışkanlıkları ve hatta kimi zaman ideolojik düşüncesi hakkında fikir sahibi oluruz. Örneğin, *Fahriye Abla* filminin başlarında Fahriye'nin yaşadığı çevrenin alışkanlıkları, örgü ören, yemek yapan kadınların ve kahvede oyun oynayan, zaman öldüren erkeklerin görüntüleriyle aktarılır. *Muhsin Bey* filminde, Muhsin Bey yakın çekimler kullanılarak tanıtılır. Çalar saat, terlik, tuvalet, kahvaltı v.b. çekimlerle Muhsin Bey'in yaşantısı hakkında bilgi verilir. Filmlerinin ilk bölümlerinde ana karakter, ana karakterin diğer karakterler ve yaşadıkları çevre ile olan ilişkilerini anlatan yönetmen *Muhsin Bey*'de de önce Muhsin Bey'i, yaşadığı mekânı, komşuları ile olan ilişkilerini gösterir.

Benzer biçimde, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filminde, geçmişinde aşk filmleri ile üne kavuşmuş, fakat değişen sinema karşısında pes eden bir karakter olan Haşmet Asilkan'ın değişimi ayna karşısında dış

görünüşünü değiştirdiği sahne ile anlatılır. Haşmet Asilkan karakterinin izleyici tarafından tanınmasını sağlayan ayrıntı çekimleri, Haşmet Asilkan'ın ayna karşısında başlayan sahnesinde ve devamında karşımıza çıkar. Turgul'un filmlerinde sıklıkla kullandığı çevrinmeler bu filmde de, Haşmet Asilkan'ın evinde kullanılır. Bir sinemacı olarak sanat ortamında yarattığı eserle var olmaya çalışmak yerine Haşmet Asilkan, dış görünüşünü değiştirerek bu ortamda kendine yer edinmeye çalışır. Haşmet Asilkan önce gözlüklerini değiştirir, boynuna bir fular takar, ceketini çıkartıp bir yelek giyer ve elinde piponun nasıl durduğuna bakar. Fiziksel görünümündeki değişimin yanı sıra yeni ilgi alanları da edinen Haşmet Asilkan, operaya, resim sergilerine gider, evindeki siyah beyaz oyuncu fotoğrafları yerine soyut resimler asar, Kerime Nadir romanlarını raflarının arkalarına saklar, Bach, Mozart, Vivaldi, Sinatra dinler.

Milliyet Sanat ve *Varlık* dergilerini görünür yerlere yerleştirir. Haşmet Asilkan mobilyalarını değiştirirken, onu Haşmet Asilkan yapan ve artık geride bırakmak istediği değerlerine de tanık oluruz. Böylece karakterle bağ kurmamız kolaylaşır. Kuşkusuz Turgul *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin ana karakteri aracılığıyla, o hep dile getirdiği, Yeşilçam'a ilişkin eleştirilerini beyazperdeye taşımış olur. *Gölge Oyunu*'nda da (1992) Abidin ve Mahmut'un çerçeve kenarına sıkıştırdıkları fotoğraflarından geçmişlerine dair bir izlenim ediniriz. Filmde Kumru'nun Büyük Hanım'ı ziyaret ettiği ve onu derin uykusuzluğundan kurtarıp ebedi uykuya geçişini sağladığı sekansın görselliği bu açıdan oldukça betimleyicidir. Büyük Hanım'ın koridorunun duvarında aşağı yukarı aynı büyüklükte çerçevelere sahip ve kronolojik olduğu hissedilen bir dizi fotoğraf asılıdır. Bir aradayken adeta bir film şeridini andıran bu fotoğraflar aracılığıyla Büyük Hanım'ın yaşamına tanıklık ederiz. O, ebedi uykusuna daldıktan sonra Kumru koridordadır ve Büyük Hanım'ın evine, duvarlarındaki fotoğraflara son bir kez daha göz gezdirir kamera. Kameranın takip ettiği Kumru'yla birlikte izleyici de Büyük Hanım'a veda eder.

Muhsin Bey ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde de kullanılan karakter tanıtıcı sahne *Gönül Yarası*'nda (2004) daha farklı bir şekilde kullanılmıştır. Turgul, filmin ilk bölümünde Nazım'ın karakteri, siyasi duruşu hakkında bilgi vermektedir. Sınıfta çocuklara veda eden Nazım'ın arkasında bulunan öğretmen panosunda, Nazım Hikmet, Uğur Mumcu, Yaşar Kemal ve Atatürk fotoğrafları bulunmaktadır. Nazım'ı, taşınmak

üzere evini toplarken de okuduğu kitapları, örneğin, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* ya da Gorki'nin *Ana* isimli eserini valizine koyarken görürüz. Hayatının öğrencilerinden ibaret olduğunu, evinin duvarına iliştirdiği, öğrencilerinin yaptığı resimlerden ve özenle bir kutuya koyduğu öğrencilerinin fotoğraflarından anlarız. Bu sahne, karakterlerin ele alınışı bakımından üç bölüme ayrılabilecek filmin ilk bölümünü oluşturmaktadır. İkinci bölümde, bir pavyonda şarkı söylemek için iş bulmaya çalışan Dünya karakterini tanıtan yönetmen, üçüncü bölümde ise Dünya'yı bulmaya çalışan kocası Halil hakkında bilgi vermektedir. Bu üç kişinin yolları İstanbul'da kesişir.

Yavuz Turgul'un filmlerinde karakterlere derinlik katan, yaşamlarının güzelliklerini ya da güçlüklerini betimleyen öğeler arasında iç mekânların yanı sıra dış mekân çekimleri de yer almaktadır. Tıpkı iç mekânlarda olduğu üzere dış mekân çekimlerinde de Turgul, hareketli bir kamera diline sahiptir; yönetmen çevrinmelerle mekânı izleyicisine tanıtır. *Fahriye Abla*'da hapishanenin avlusu yukarıdan aşağıya crane kaydırmayla izleyiciye tanıtılır. Söz konusu olan hareketli bir sahnedir. Kamera hareketini sürdürürken hem Fahriye ve arkadaşı kameraya doğru gelir, hem de avluda çamaşır asan, oya işleyen, çocuğuna bakan, sohbet edip dans eden kadınlar görülür. Böylece tek bir çekim aracılığıyla, kadınların hapishanedeki yaşantıları hakkında izleyiciye bilgi verilir. Yönetmen, *Av Mevsimi*'nin (2010) açılış sahnesinde de yine crane kaydırmayla kasvetli ormanlık alanı, içinde pek çok sırrı barındıran akarsuyu bize gösterir ve daha biz filmin en başında nasıl bir film izleyeceğimizin bilgisini bu görüntüler aracılığıyla alırız. Kuşkusuz yönetmenin diğer filmlerinde de sözünü ettiğimiz betimleyici dış mekân çekimleri yinelenir. *Eşkıya'*da Baran hapishaneden çıktıktan sonra, memleketine giderken genele çıkan kamera aracılığıyla o coğrafya izleyiciye tanıtılır. *Gönül Yarası*'nda Nazım'ın görev yaptığı köyün coğrafyası daha açılış sahnesinde izleyiciye aktarılır. Yine benzer biçimde, Nazım köyden ayrılırken katır sırtında yaptığı yolculuğun, o coğrafyanın ne denli zorlu olduğu, çoğunlukla kuşbakışı yapılan çekimlerle görselleştirilir. *Eşkıya* ve *Gönül Yarası*'ndaki bu görüntüler Erden Kıral'ın yönettiği *Hakkari'de Bir Mevsim*'in (1982) belgeci çekimleriyle ya da Yılmaz Güney'in filmlerindeki dış mekân çekimleriyle benzerlik gösterir. Kanımızca aynı ekolden gelen Yavuz Turgul'un film dilinin bu yönde olması şaşırtıcı değildir.

Kadınların suskunluğu ve asaleti

Yavuz Turgul'un filmlerinde yarattığı karakterlerden söz ederken kadın karakterlere değinmeden geçmek kanımızca olanaksızdır. Turgul'un filmlerinde kadın karakterlere ilişkin tekrar eden kimi özellikler dikkat çeker. Bu özellikler adeta birer *leitmotif* gibidir. Kuşkusuz *leitmotif* bir filmin ya da müzik eserinin içinde yinelenen ve bütünü parçalara ayıran, salınım sağlayan bir öğedir. Bu anlamda sözü edilen tam anlamıyla bir *leitmotif* değildir. Ne var ki, Turgul'un filmografisi bir bütünmüş gibi düşünüldüğünde suskun kadınlara yaptığı göndermeler ya da suskun kadın karakterler, görmüş geçirmiş yaşlı ve asil kadınlar sanki filmleri arasında bağ kuran, salınım sağlayan *leitmotiflermiş* gibi belirirler.

Turgul'un ilk yönetmenlik yaptığı film olan *Fahriye Abla*'da ilk suskun kadınla karşılaşırız. Fahriye'nin hapishane günlerinden birinde yaşı geçkince bir kadın ona ve arkadaşına çay servisi yapar. Fakat kadın söylenenlere cevap vermemek-tedir. Fahriye onun neden konuşmadığını sorunca arkadaşı kadının kumasını öldürdüğünü ve o günden bu yana hiç konuşmadığını söyler. *Gölge Oyunu'*nda Kumru hem sağır hem de dilsizdir. Onun suskunluğu fiziksel bir sorun gibi gözükür. Ama filmin erkek karakterleri, özellikle de Mahmut, Kumru'nun sorununun nedenini bulmak ister ve Abidin'le yaptığı bir konuşmada Mahmut, Kumru'ya birinin tecavüz etmek istemiş olabileceğini ve o nedenle dilinin tutulmuş olabileceğini söyler. Film boyunca bunu doğrulayacak herhangi bir veriyle karşılaşmasak da bu olasılığın dillendiril-

mesi manidardır. *Eşkıya*'da hileyle sevdiğinden ayrılan ve baba zoruyla istemediği bir erkekle evlendirilen Keje'nin de tepkisi bitimsiz bir suskunluk olur. 30 yıldan fazla bir zaman boyunca hiç konuşmayarak Berfo'yu cezalandırır. *Gönül Yarası*'nda ise Dünya'nın kızı Melek suskunluk içindedir. Babasının annesine karşı hoyratlığı, şiddeti onun suskunluğunun sebebidir. *Av Mevsimi*'nde ise suskunluğu seçmese de susturulmuş bir kadının sözleriyle açılır film. Çok açıktır ki tüm bu kadın karak-terlerin ve kız çocuğunun suskunluklarının arkasında erkek şiddeti yatar. *Fahriye Abla'*da kumasını öldüren kadın, katil kimliğiyle diğerlerinden ayrılıyormuş gibi gözükse de aslında o da onu değersizleştiren, ikincilleştiren ataerkil düzenin kadın üzerinde baskı kurmasının en temel yollarından olan töre, gelenek aracılığıyla ezilmiş, istemediği bir ilişki ağı içinde kalmaya zorlanmıştır. Kanunlar karşısında bir suçlu olmasına karşın o kadın da diğerleri gibi bir mağdurdur. Aslında Yavuz Turgul'un filmografisinde *Fahriye Abla* bir kenara bırakılırsa, güçlü bir kadın karakter neredeyse hiç yoktur. Yalnızca erkek şiddetine maruz kalıp suskunlaşanlar değil, hemen hemen tüm kadınlar erkek egemen düzenin ve onun yasalarının kurbanlarıdır. Bu açıdan bakacak olursak, Turgul filmlerinde kadın sorunlarını, erkek egemenliğinin ezdiği kadınları gündeme getiriyor olsa da aslında bir anlamda bu kadın karakterlere anlatı içinde çözüm sunmayarak var olan durumu yeniden üretmektedir. Kanımızca bu da yönetmenin eleştirilebilecek yanlarından biri olabilir. Bu bakış açısıyla, *Fahriye Abla*'nın ana karakterini tüm filmografi içinde ayrı bir yerde tutmamız gerektiğini yineleyelim. Fahriye, hapisteki arkadaşının yardımıyla bir çeşit aydınlanma yaşar.

Kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenir. Öyle ki filmin sonunda Mustafa'ya kol kanat gerecek hale gelir. Ama yönetmenin diğer filmlerinde kadınlar *Muhsin Bey*'deki Sevda, *Gölge Oyunu*'nda pavyonda çalışan kadınlar, *Gönül Yarası*'ndaki Dünya gibi ya pavyonlarda çalışan, erkek bakışının nesnesi olan, cinsel obje olarak algılanıp sömürülen karakterlerdir ya da erkeğin sözel, fiziksel şiddetine maruz kalan –ki güçlü bir kadına dönüşünceye kadar Fahriye de babasının, zorla evlendirildiği adamın sözel ve fiziksel şiddeti ile aşağılanır- kadınlardır. Sevimli bir karakter olmasına karşın, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan bile eski karısına sözlü şiddetle saldırmaktan, onu aşağılamaktan geri kalmaz.

Turgul'un filmlerinde şiddetin dozu bazen en son noktaya varır ve *Gönül Yarası*'nda ya da *Av Mevsimi*'nde olduğu gibi kadının öldürülmesine kadar gidebilir.

Yavuz Turgul'un filmlerinde tekrar eden bir diğer motif ise aynı anda hem kadınları hem de mekânları içermektedir. Yaşını almış, görmüş geçirmiş kadınlar ve onların izlerini taşıyan evler yönetmenin filmlerinde sık sık tekrar eder. *Fahriye Abla'*da Fahriye ve Mustafa'nın gizlice buluştukları, Fahriye'yi dehşete düşüren sözüm ona perili ev Safiye Sultan isimli bir kadınındır. Mahalledeki söylenceye göre Safiye Sultan sevgilisi öldükten sonra yedilere karışmıştır. Metruk olmasına karşın vitray işlemeli camları, oymalı merdiven trabzanlarıyla hâlâ şık bir evdir Safiye Sultan'ın evi. *Muhsin Bey*'de Muhsin Bey'in huzurevinde ziyaret ettiği eski şarkıcı Afitap Hanım onun son derece saygı duyduğu bir insandır. Benzer biçimde *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet'in konağını kiraladığı tok gözlü zarif ev sahibi kadın, *Gölge Oyunu'*ndaki Büyük Hanım, *Eşkıya'*da Baran'ın köylüsü Ceren Ana ve onun terk etmediği viran köyü, *Gönül Yarası*'nda Nazım'ın İstanbul'a dönünce yerleştiği Madam Agavni'nin geride bıraktığı ev yaşanmışlık duygusunu veren etkileyici mekânlardır. Erkek egemen düzende kadının birincil mekânı olan ev, aynı düzenin suskunlaştırdığı, ezdiği, yok saydığı kadının kendini var edebildiği, kendinden iz bırakabildiği yegane mekân olarak çıkar karşımıza. Üstelik, saygı duyulan, arkalarında belli bir iz bırakan bu kadınlar, yaşları ve geride bıraktıkları izleriyle geçmişi temsil ederler.

Değişime ayak diremek

Yavuz Turgul'un filmlerinde geçmişe duyulan bir bağlılık, yeni olana ilişkin bir direnç sezilir. Bu konuda Gökçe İspi'nin *Yavuz Turgul Sinemasında "Değişim" Teması* (2004: 149-156) isimli çalışması ufuk açıcıdır. Hiç kuşku yoktur ki, Klasik Türk Müziği'ne duyduğu tutkuyla, arabeske karşı tutumuyla Muhsin Bey, Yavuz Turgul'un filmlerindeki karakterler arasında yeni olana en çok direnç gösteren karakterdir. Muhsin Bey yalnız yaşayan biridir. Evde olduğu zamanlarda Safiye Ayla, Müzeyyen Senar dinlemekte, komşusu Sevda Hanım'a içten içe bir sevgi beslemektedir. Müzeyyen, Safiye ve Sevda adını verdiği çiçeklerini sularken onlarla konuşur. Bunun dışında düzenli olarak eski bir ses sanatçısı olan Afitap Hanım'ı huzur-evinde ziyarete gider. Afitap Hanım, Muhsin Bey'in geçmişle bağlantısını canlı tutan öğelerden biridir. Çiçeğini ihmal etmeden ziyaretine gittiğinde, Afitap Hanım kendisine cevap veremese de

onunla büyük bir saygı içinde konuşur, geçmiş günlerden bahseder. Konuşurken kendisi de o günleri tekrar yaşar. Giyim kuşamıyla, davranışlarıyla, değerleriyle Muhsin Bey geçmişe ait bir karakterdir. Onun zamanı geçmiştir aslında.

Altmışlı yıllardan itibaren artan ve toplumun önemli bir sorunu haline gelen göç olgusu, göçle gelen insanların kente uyum sorununu da açığa çıkarmıştır. Göçle kente ge-len insanlar beraberlerinde müzik ve yemek kültürlerini de getirmişlerdir. *Muhsin Bey* değişen düzeni anlatırken gecekondular gibi göç olgusunun bir sonucu olan arabesk müzikten faydalanır. Filmin kahramanı Muhsin Bey, Urfa'dan şarkıcı olma düşü ile İstanbul'a gelen Ali Nazik'in, arabesk kültür karşısında yenik düşmesini önlemek için, egemen olan yaşam tarzına karşı direnen, geçmişi ile bağlarını koparmayan, yeni düzenin yok ettiği insanın son temsilcisidir. Film bu yönüyle, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa*'nın taşıdığı genel özelliklerin devamı gibidir. Fakat filmdeki Muhsin Bey karakterinin Züğürt Ağa karakterinden ayrılan çok belirgin bir yönü vardır. *Züğürt Ağa*'daki Ağa karakteri değişen düzene ayak uyduracak bir bilinçte olmamasına karşın Muhsin Bey, bu değişime uyum sağlayabileceği yerde bu düzene karşı koymayı tercih eder. Film boyunca değişime karşı yapılan eleştiriler farklı yerlerde ortaya çıkar. Örneğin, Muhsin Bey'in komşusu Sönmez Yıkılmaz, Muhsin Bey'e çekilecek olan yerli Rambo filminde oynayacağını söylediğinde Muhsin Bey'in cevabı şu olur: "...bizim konulara kıran mı girdi?"

Filmin temel konusunu oluşturan değişimin en dikkat çekici biçimde vurgulandığı sahne Ali Nazik'in sahneye çıkmadan önceki hazırlıklarının yakın çekimlerle ve yavaş bir biçimde gösterildiği sahnedir. Burada Ali Nazik, hayallerinde canlandırdığı karaktere bürünür. Saç şekliyle, aksesuarlarıyla, giysisiyle adım adım o yeni düzenin istediği arabesk şarkıcısına dönüşür. Bu şarkıcının nota, solfej bilmesine de gerek yoktur. Çünkü seyirci "böyle istemektedir". Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Bu durum *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde de tekrar eder kendini.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminin kahramanı Haşmet Asilkan aşk filmleri ile ün yapmış, 1980 sonrasında değişen düzen ile birlikte itibarını yitirmiş bir yönetmendir. Bu filmde de döneme ayak uyduramamanın yarattığı çatışma, filmin genel izleğini oluşturur. Yavuz Turgul'un film çektiği dönemde, sinema ortamını anlattığı *Aşk Filmlerinin Unu-tulmaz Yönetmeni*, yönetmenin içinde bulunduğu bir dönemi ele aldığı

için gerçekçi özellikler taşır. Yavuz Turgul'un filmografisi göz önünde bulundurulduğunda, genellikle yaşanan değişiklikler karşısında eskiyle olan bağlarını koparmamak için direnen karakterler üzerine kurulu bir olay örgüsünün ön plana çıktığı gözlenir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ise bu özelliğin dışında bir karakter yaratması açısından farklı bir yere sahiptir. Film, biçim değiştiren Türk sinemasının genel yapısı hakkında önemli saptamalar içermektedir. 1980 sonrasının sinemaya kazandırdığı "entelektüel ve seyircisiz sinema anlayışı" (Battal, 2006: 221) karşısında biçim değiştirerek yeni düzene ayak uydurmaya çalışan Haşmet Asilkan, geçmişinde aşk filmleri ile üne kavuşmuş, fakat değişen sinema karşısında pes eden bir karakterdir. Turgul'un değişime direnç gösteren karakterlerinden farklı olarak, kendini yeniliklere ayak uydurmak için zorlayan yönetmen Haşmet de er geç yeni olanın karşısında yenik düşer ve onun kurtuluşu da yine geçmiş sayesinde olur. Dolayısıyla, farklı görünen bu karakter de tersten bir bakış açısıyla yine Yavuz Turgul'un öne çıkardığı görüşle uyumlu bir hâl alır.

Gölge Oyunu'nda ise isimlerinde "modern" sözcüğü geçse bile Modern Komikler: Karabiberler Abidin ve Mahmut tam anlamıyla demode bir eğlence anlayışının temsilcileridirler. İzleyicinin dikkatini çekememelerinin nedeni yeteneksizlikleri değil, kendini tekrar eden, döneme ayak uyduramayan esprilere, 70'lerden kalma bir sahne anlayışına sahip olmalarıdır. Filmde bir türlü işlerini yoluna koyamayan, hep kaybeden konumunda görünen bu iki karakter, filmin sonunda onların "yaralarını" iyileştiren, daha iyi ve güçlü insanlara dönüştüren Kumru'yu tanıma ayrıcalığına erişmiş yegane iki kişi olarak ödüllendirilirler. Böylece asıl kaybedenlerin kimler olduğu sorusu akıllara takılır.

Eşkıya da değişime karşı bir direnci barındırır içinde. Otuz yılın ardından hapisten çıkan Baran için herşey çok farklıdır. Pek çok şey yok olmuş, değerini kaybetmiştir. Eşkıyalık sıfatı da bunlardan biridir. Baran'ın içinde bulunduğu zamana ait olmadığını göstermesi bakımından Demircan karakterinin söyledikleri ilginçtir. Baran'ın eski bir eşkıya olduğunu öğrenen Demircan "...eşkıya mı kaldı artık. Eşkıya şehre indi..." der. "Baran, temsil ettiği değerlerle (söze güven, mertlik vb.) şehir eşkıyaları karşısında masum kalmıştır" (Duruel, 2007: 98). Geçmişte kalmış olmaları, geçmişe ait birer karakter olmaları bakımından Muhsin Bey ve Haşmet Asilkan'a benzeyen Baran'ın uyumsuzluğu yalnızca düşüncelerinde ve davranışlarında değil, biçimsel özellikler yardımı ile de vurgulanır. Köhne giysileri, boynunda

muskasıyla Baran, ona göre sokakları ölü hayvan kokan, hapishaneden farksız olan İstanbul'da eğreti durur.

Aynı şiddette olmasa da *Gönül Yarası*'nın Nazım Öğretmen'i de *Av Mevsimi'*nin Avcı lakaplı komiseri Ferman da yeni olanla o kadar da uyumlu değildirler. Nazım filmin bir sah-

nesinde kızında telafi edilemez bir rahatsızlığa yol açtığı için af dilerken, işin en kötüsünün dünyaya yeniden gelse yine aynı idealizmle, aynı şeylerin peşinden koşacağı olduğunu itiraf eder. Kızı ve geçmişteki hatası için derin bir üzüntü yaşasa da değişemeyeceğini bilir. Ferman ise deneyimi ile çevresinde saygı uyandıran bir polistir. Ancak o da teşkilattaki son gelişmelere, yeni düzene pek de ayak uydurabiliyormuş gibi gözükmez. Hatta öyle bir an gelir ki emekli olmak istediğini söyler. Ekibin çömezi Hasan'ın teknolojiye hakimiyeti ile Ferman'ın geleneksel yöntemleri arasındaki farklılık ve Ferman'ın bu yeniliklere olan uzaklığı filmde sezilir. Buna rağmen, eskiyi, deneyimi temsil eden karakter Yavuz Turgul'un diğer filmlerinde de olduğu gibi yine filmin sonunda amacına ulaşan, ödüllendirilen, yüceltilen kişi olur.

Anlatıcı olarak müzik

Türk sinemasında birkaç istisnai örnek dışında film müziği olgusunun genellikle ihmal edilen bir nokta olduğunu söyleyebiliriz. Oysa müzik, bir filmin en önemli anlatım araçlarından biridir. Kuşkusuz her filmin öne çıkan tematik bir müziğinin olması gerekmez. Bu, yönetmenin eğilim ve tercihleriyle ilgilidir. Ancak, çoğunlukla Türk sinemasında, özellikle Yeşilçam dönemi düşünüldüğünde film müziğinin tesadüfi biçimde ya da dönemin popüler şarkılarına bakılarak seçildiği görü-lür. Yakın dönemde ise minimal bir biçemi temsil eden yönetmenler, anlatım aracı olarak müziği geri planda tutmayı yeğlemektedirler. Bu açıdan öncüllerinden daha ciddi adımlar atan Genç/Yeni Sinemacılar kuşağından gelen Ömer Kavur, Yavuz Turgul gibi yönetmenler filmlerinde müziği önemli bir anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Yavuz Turgul müziği yalnızca filmin konusuna uyum sağlayacak bir seçim yapmayla sınırlı tutmaz. Kimi zaman ses kurgusuyla filmin akışını destekler, kimi zamansa müziği bir anlatıcı gibi kullanır.

Fahriye Abla'da filmin senaryosunun dayandığı Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinin bestelenmiş hali Özdemir Erdoğan tarafından seslendirilir. Filmin jeneriğinde şarkının sözleriyle, başka deyişle, şiirin dizeleriyle örtüşen, filmden alıntılanmış durağan görüntüler belirir. Görüntüler sözlerle uyumlu olarak kurgulanmıştır. Öykünün akışıyla paralel olarak zaman zaman şarkı devreye girer ve bir anlatıcı gibi, sanki Mehmet'in ağzından aktarılıyormuş gibi filmin anlatımını destekler.

Muhsin Bey konusu nedeniyle zaten müzikle doğrudan ilişkili bir filmdir. Müziğin bizatihi kendisi filmin ana eksenini oluşturmaktadır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde ise filmin tema müziği sık sık tekrar eder. Ancak müziğin onun dışında öne çıkan bir yanı yoktur. Yavuz Turgul'un filmografisinde anlatı yapısı açısından farklı bir yerde duran *Gölge Oyunu*'nda saz heyeti epik tiyatrodaki anlatıcılar gibi yabancılaştırıcı bir öğe olarak işlev görür. Filmde olanları, olacakları bize çoğunlukla sözle, bazen de müzikle anlatıp aslında izlediğimizin bir film olduğunu sık sık hatırlatır. Mahmut'la Kumru'nun sevişme sahnesinde saz heyetinin ağır ritimde çaldığı oyun havası çiftin hareketleriyle uyum içindedir. Enstrümanların yakın çekim görüntüleri ve çiftin sevişmesi paralel kurguyla verilir. Filmi nihayete erdiren, Abidin ve Mahmut'un dönüşümünü anlatan da yine saz heyeti olur. Böylece son kez anlatıcı işlevini yerine getirirler.

Eşkıya'da seçilen *Fırat* türküsü, *Gönül Yarası*'nda Dünya'nın iki kez söylediği *Sarısın* türküsü filme iz bırakır. *Gönül Yarası*'nda Dünya türkü söylemeye başlar ve ardından filmin karakter-lerinin yol hikayeleri paralel kurguyla verilir. Türkü devam ederken Nazım'ın köydeki evi toparlaması, yola koyulması, İstanbul'a varışı, Halil'in Dünya'nın izini bulup İstanbul'a gelişi, Dünya'nın konsomasyondaki görüntüleri, pavyondan ayrılışı, otele, kızına ulaşması sözünü ettiğimiz türkü boyunca izleyiciye aktarılır. Turgul'un filmlerinde her zaman işitilen sesle görüntüler örtüşmez. Ses ve görüntüyle gerçekleştirdiği bu kurgu yöntemi, başka deyişle, ses kuşağı üzerine yapılan bu bindirme, yalnızca müzik aracılığıyla gerçekleşmez. Bazen konuşma akarken sözlerin üstüne başka görüntüler biner. *Fahriye Abla*'da Fahriye'nin evlenişi görsel olarak verilmez. Onun yerine nikah memurunun soruları dış ses olarak veri-lir. İzleyici de bu diyalogları dinlerken Fahriye'nin evden ayrılışını izler. *Gönül Yarası*'nda Dünya, kızı Melek'in saçını balkonda tararken ona erkeklere dair nasihatler vermeye başlar. Dış görünüme, tatlı söze aldanmamasını öğütlerken kesme ile Halil'in görüntüsü verilir. Erkekte asıl önemli olanın şefkat ve merhamet olduğunu söylerken de Nazım'ın taksi ile müşteri taşıdığı görüntü perdeye gelir. Aslında bu kesmeler olmadan da izleyicinin rahatlıkla çıkarsama yapabileceği bu sözel içerik, bu yolla daha etkili bir biçimde verilmeye çalışılır.

Yavuz Turgul'un filmlerinde müziğin kullanımına geri dönüp yeniden baktığımızda kimi etnik kimliklerin özellikle müzik aracılığıyla temsil edildiğini görürüz. *Gönül Yarası*'nda çok açık biçimde Nazım'ın Kürtçe

konuşulan bir köyde görev yaptığı anlaşılır. Dünya'nın doğumgününde gittikleri türkü barda sahneye çıkan Aynur Doğan'ın söylediği *Dar Hejiroke (İncir Ağacı)* türküsü aracılığıyla bu etnik kimlik yeniden öne çıkar. *Av Mevsimi*'nde ise Deli İdris'in emekli olan polisler için düzenlenen gecede söylediği Karadeniz türküsü *Hayde*, Lazca konuşan annesinden çok daha fazla temsil gücüne sahiptir.

Dolayısıyla, Yavuz Turgul'un filmlerinde müziği tesadüf-

lere bırakmadan belli ve bilinçli tercihler doğrultusunda, önemli bir anlatım aracı olarak kullandığını söylemek kanımızca yerinde olacaktır.

Sonuç Yerine

Daha önce de vurguladığımız üzere Yavuz Turgul 1975 yılından bu yana sinemanın içinde olan ve Türk sinemasına değer katan bir yönetmendir. Yazdığı senaryolarla, çektiği filmlerle Türk sinemasında iz bırakmaktadır. Kuşkusuz, Turgul'un filmlerine ilişkin söylenebilecek daha pek çok söz bulunmakta. Türk sinemasının yeniden hareketlenebileceğinin kanıtı olan *Eşkıya* ya da yalnızca Turgul'un filmografisinde değil, Türk sinemasının genel yapısı içinde de ayrıksı duran *Gölge Oyunu* başlı başına bir çalışma konusu olabilir. Yavuz Turgul-Şener Şen ortaklığı dikkatlerden kaçmayacak bir işbirliğidir. Yavuz Turgul'un yalnızca yazdığı senaryolar üzerine yoğunlaşılabilir. Filmlerindeki erkek dostlukları tek başına bir tema olarak ele alınabilir. Karakterleri için seçtiği isimler, giyim kuşam kodları, mekân isimleri farklı ve derin okumalara izin verecek niteliktedir. Eş deyişle, Yavuz Turgul'un filmleri, yönetmenliği, senaristliği pek çok yeni çalışmaya ilham verecek zenginliktedir.

Biz de bu çalışmada Yavuz Turgul'un filmlerine, filmlerinde öne çıkan öğelere, yönetmenin hassasiyetlerine ışık tutmaya çalıştık. Hiç kuşku yok ki Turgul'un senarist kimliği sinemasına farklı bir boyut katmaktadır. Gözlemci, betimleyici kamerası izleyiciye izlediğinin kendi yaşamından çok da uzak olmadığı duygusunu verir. Sözler bizim sözlerimizdir, şarkılar bizim şarkılarımızdır. Yarattığı karakterler kişiliklerinden ödün vermeyen, artık toplum için bir önemi kalmamış olsa da, geçmişten gelen değerlerine sadık karakterlerdir ve sonuçta yüceltilen onlar olur. Türk sinemasında kalıcı bir yer edinmiş, ardından gelenlere örnek olan, yaşayan filmlerin yönetmenidir Yavuz Turgul.

KAYNAKÇA

Battal, Sadık (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor!*, Ankara: Vadi Yayınları.

Bayburtluoğlu, Sedef (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duruel, A. Senem (2007). "Eşkıyanın Sonu ya da Eşkıya Düze İnince", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6* içinde, ed. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 95-102.

İspi, Gökçe (2004). "Yavuz Turgul Sinemasında 'Değişim' Teması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* içinde, ed. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 149-156

Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları .

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt 1, Ankara: Kitle Yayınları.

_______ (2002) *Film Üzerine Panel ve Söyleşiler*, ed. Onur Uman, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.

Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı

Âlâ Sivas

Giriş

Yavuz Turgul Sineması üzerine kaleme alınmış kimi çalışmaların değişim temasına odaklandığı ve bu temayı çeşitli açılardan değerlendirdikleri göze çarpıyor.[2] Turgul'un değişim bağlamında, bireyden hareketle toplumsal hikâyelere yönelen bakışı, filmlerini yaşanan dönemin tanığı konumuna taşır. Toplumsal ve kültürel değişimlerin bireydeki yansıması, kimi zaman değişime inat eden, kimi zaman ayak uyduramayan, kimi zaman da dinamiklerin farkında olup değişmek isteyen ama başaramayan, yaratılmış ve yaşayan karakterler üzerinden seyredilir. Bir anlamda onun filmlerini seyretmek, Türkiye'nin kültürel ve toplumsal dönüşümlerini gözlemek şeklinde yorumlanabilir.

Yavuz Turgul, değişimin farkındadır ve buna dair çatışmaları filmlerine yerleştirmesinin yaptığı işi kalıcı kılacağını bilmektedir. Turgul'un sinema alanındaki çalışmalarına Arzu Film'de Ertem Eğilmez'in yanında senaryo yazarı olarak başladığı bilinmektedir. Yavuz Turgul'un değişime dair gözlemlerini Arzu Film'deki deneyimlerine bağlamak ve gözlemci üslubunun ilk adımlarını bu şirkete bağlı olarak yazdığı senaryolarında görmek mümkün müdür? Bu sorudan hareketle yola çıkan bu çalışmada, öncelikle Ertem Eğilmez güldürülerinin Arzu Film güldürüleri olarak şirket adıyla anılmasına uzanan dönemde Yavuz Turgul'un bir senaryo yazarı olarak bu üretime dahil olması aktarılacaktır. Ardından Turgul'un Eğilmez ile çalışmalarından edindiği deneyimlerle birlikte, senaryosunu yazdığı Arzu Film yapımlarındaki toplumsal ve kültürel dönüşüme dair gözlemlerinde, günümüzde değişime bakışının ilk adımlarını bulmak hedeflenmektedir.

Ertem Eğilmez Güldürülerinden Arzu Film Ekolüne

12 Mart 1971 ara rejimi sonrasındaki politik kutuplaşmaların gündelik yaşamda ve sinema üzerinde etkisi olmakla birlikte 70'li yıllarda sinema sektörü için en ciddi tehdidi, ülke genelinde yaygınlaşan televizyon yayınlarının oluşturduğu bilinmektedir. Renkli filme geçişle birlikte film yapım maliyetlerinin artışı, sansür, arabesk filmlerin üretilmeye başlaması,

erkek egemen seyirciye yönelik çevrilen düşük kaliteli seks güldürüleri, ailenin ve kadın seyircilerin sinema salonlarından uzaklaşması gibi döneme dair olguların arasında Ertem Eğilmez'in kurucusu olduğu Arzu Film bünyesinde çevrilen güldürü filmleri, seyirciyi sinema salonuna çekmeyi başaran kitle sineması örnekleri olarak dikkat çekmektedir.

50'li yıllarda Çağlayan Yayınevi'ni kurup *Tef* adlı mizah dergisini çıkaran Ertem Eğilmez, 60'larda Nahit Ataman ile birlikte kurduğu Arzu Film bünyesinde aslında yalnızca yapımcılık yapmayı hedeflemiş olsa da kendi ifade ettiği üzere, yönetmene verecek parası olmadığı için (aktaran Scognamillo, 1998: 324) mecburen rejisörlüğe başlamıştır. 1964'te yönettiği ilk filmi *Fatoş'un Fendi Erkeği Yendi* bir güldürüdür. Yönetmen olarak daha çok güldürüleri yeğlemişse de yapımcılıktan dolayı bundan başka türleri de denemiştir: Roman uyarlamaları (*Senede Bir Gün*, 1965 ve 1971; *Nilgün*, 1968), milli mücadele filmleri (*Bir Millet Uyanıyor*, 1966), ikinci çevrimler (*İngiliz Kemal*, 1968; *Küçük Hanımefendi*, 1970) ve yabancı kaynak uyarlamaları (*Sürtük*, 1965 ve 1970; *Sürtüğün Kızı*, 1967) (Scognamillo, 1998: 324) Eğilmez'in özellikle 60'lı yıllarda imza attığı türlere dair çeşitliliği örnekleyici niteliktedir. 1965-72 yılları arasında, komedi filmi çekmediği dönemde, "Aşk filmlerinin ünlü yönetmeni" adıyla anılan Eğilmez, kendi ifadesiyle, "bazen birbirinden pespaye, bazen içinde iyileri olan" (aktaran Scognamillo, 1998: 324) filmlere imza attıktan sonra 1973 yılında çektiği *Canım Kardeşim*'in ardından tamamen güldürü türüne eğilerek bir gelenek yaratır. Bir ekip çalışması uygulayarak kendi yapım şirketine kalabalık bir oyuncu kadrosunu bağlar. (Scognamillo, 1998: 325) Hiçbir ismin yıldızlaşmadan, eşit rol dağılımıyla çalıştığı bu oyuncu kadrosunun yer aldığı Eğilmez'in güldürülerinde, aile içi ilişkilere dayalı, acılarıyla, mutluluklarıyla, mizahıyla sıcak, insancıl bir dünya yaratılmasında bilinçli bir "ekip çalışması"na dayalı yeni bir anlayış egemendir. Bu yenilikçi anlayış, "Ertem Eğilmez Güldürüleri"nin 70'lerin ikinci yarısı itibariyle "Arzu Film Güldürüleri" olarak adlandırılmasına yol açacaktır. (Özgüç, 2005: 72; Dorsay, 1989: 190). "Bir bakıma bu güldürüler, dünya sinemasındaki Ealing güldürüleri ile MGM müzikalleri gibi şirket adıyla örtüşen akımların Türk sinemasındaki küçük ölçekli bir benzeri olarak algılanabilir." (Evren, 2006: 278)

Eğilmez'in güldürülerinin şirket adıyla anılmasının sebeplerini, kolektif çalışma ve üretme yöntemine dayalı olması, tipik belirtisi olan kalabalık oyuncu kadrosuna yer vermesi, tek boyutlu olmanın ötesinde ikinci düzeyde

bir okuma gerektiren duygusal komedinin temellerini atması, çaresiz olsalar da çare yollarını aramaktan bıkmamış, ezilmiş, toplumun kıskacına yakalanmış küçük insanlardan kahramanlar yaratması ve odak noktasının kişi değil olaylara dayanması şeklinde özetlemek mümkündür. (Evren, 1990: 42) Bu temel özellikler biraz daha genişletilerek ele alındığında, yönetmenliğini Ertem Eğilmez yapsın ya da yapmasın, standart popüler kültür ürünleri üreten Arzu Film'den çıkan filmlerin oyuncu, teknik ekip ve yazar kadrosuyla dikkat çekici biçimde bir standartta buluştuğu görülür. Oyuncu kadrosu gibi görünen etkenlerin yanı sıra, Eğilmez ve senaryo yazarı Sadık Şendil gibi kurucu ve görünmez öğelerle birlikte filmlerin seyirci üzerindeki muhtemel etkileri ve seyircinin bu filmlerin üretilmesindeki 'görünmez' ama etkili payı da dikkat çekmektedir. (Kırel, 2010: 209)

Ayça (1996: 133), Yeşilçam döneminde Türk sinemasının kalıplara, tiplere yönelmesini ortak bir bilinç olan Türk insanının sözlü kültür geleneğine bağlamakta ve halkın geleneksel sözlü kültür geleneğiyle bütünleşmiş popüler sinema anlayışı olan Yeşilçam'ın, gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneklerini birleştirerek sürdürdüğünü ifade etmektedir. Dolayısıyla Ayça'nın tanımıyla, Yeşilçam sineması anlatımcı, Yeşilçam sinemacısı da yönetmeninden senaryocusuna ve oyuncusuna dek anlatıcıdır, meddah-masalcıdır. Bu dönemin sineması gölge oyunu ve orta oyunundaki "karakter-tipler"le Anadolu masallarının baş kahramanları olan mitik tipleri birleştirmiştir. Anadolu masallarının mitik-tiplerini baş oyunculara verirken, diğer tipler, karakter-tipler olarak yerlerini almışlardır. Orta ve gölge oyunundaki baş kişiler (Karagöz, Hacivat, Pişekâr, Kavuklu) Yeşilçam'da karakter-tipler grubu içinde dağılarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. (Ayça, 1996: 137-139). Özön de (1995: 349-350), Yeşilçam sinemacısının kendi kafasında yarattığı kalıpların gerçeğin yerine ikame edildiğini; insanların, davranışların, ilişkilerin, konuşmaların bu kalıplara döküldüğünü ve bunun sonucunda ortaya hemen hemen bir karagözcünün geniş "tasvir" koleksiyonundan alınmışa benzeyen kişiler, kalıp-tipler çıktığını ileri sürmekte, hatta bu durumun sinema izleyicisini koşullandırdığını ve giderek karagöz izleyicisine dönüştürdüğünü belirtmektedir.

Bu çerçevede, Arzu Film güldürülerinin belli başlı örneklerine baktığımız zaman bu filmlerin tema, motif ve tiplemeler açısından geleneksel Türk mizahından ve halk eğlenceliklerinden beslendiği

görülebilir. Karagöz veya orta oyunundaki Karagöz-Hacivat veya Pişekâr-Kavuklu gibi karşıt eksen kişilerin yansımalarına Arzu Film güldürülerinde rastlamak mümkündür. Örneğin bu bağlamda, *Şabanoğlu Şaban* (Ertem Eğilmez, 1977) filminin başındaki "Her şeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk Temaşa Sanatı'nın sinemaya ilk uyarlanışı" yazısı dikkat çekicidir. İçten pazarlıklı, hesapçı, işine geldiği gibi yön değiştiren Hacivat'ın yansımasıyla cahil, tepkilerini hemen dışavurabilen Karagöz'ün temsillerini bir başka Arzu Film üretimi olan *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez, 1976) filmindeki Şaban-komutan çekişmesinde izlemek olasıdır. Biçimsel açıdan bakıldığında, bu filmlerde ritimde belirgin bir tempo farkı görülür. Canlı, kıvrak anlatım, hızlı bir kurguyu da beraberinde getirir. Bu anlamda kısa planların çekildiği, kalabalık sahnelerin yer aldığı ve hareketli sahnelerin bütüne hâkim olduğu göze çarpar. Fon olarak kenar mahalle ve İstanbul'un sık kullanıldığı bu örneklerde bağımsız gibi görünen kimi gag'lar son tahlilde filmin bütününü tamamlar (Dikiciler, 2002: 29-31).

Geleneksel mizah unsurlarının yanında, Arzu Film yapımlarında ufak tefek değişikliklerle süreğen bir aile yapısının varlığı dikkat çeker. Yoksulluk, ancak ailenin sevgi, dayanışma ve beraberlik duygularıyla hafifletilirken, zenginlerin bu yoksul dünyanın çok uzağında, bundan farklı olduğunun altı çizilir. (*Bizim Aile*, Ergin Orbey, 1975; *Aile Şerefi*, Orhan Aksoy, 1976) Diğer yandan birlik, düzen, alışılan değerler sisteminin, statükonun korunması ve yaşatılmasını temsil eden aile, bu filmlerde yoktan yahut yeni baştan, ne pahasına olursa olsun mutlaka kurulmalıdır (Kırel, 2010: 223). Örneğin, *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) filminde hatırlanacağı üzere boşanmış bir çiftin, yıllarca ayrı evlerde yaşamak zorunda bırakılmış yedi kardeşin bir araya getirilmesi ve sonunda ailenin yeniden kurulması söz konusudur. Birliktelik, dayanışma, kardeşlik, dostluk gibi duyguların merkezde olduğu bu filmleriyle Arzu Film, 1970'li yıllarda dışarıda yaşananlara inat seyirciye gereksinim duyduğu güvenlik duygusunu geçirebilir özellikte olması açısından da önemsenmelidir (Kırel, 2010: 227). Abisel'in (2005: 77) belirttiği gibi Türk filmlerinde korunması ve yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenen aile, Arzu Film yapımlarında da bu çerçevede yer alır.

Gerek geleneksel seyirliklerden gerekse aile kurumunun korunmacılığından beslenen söz konusu güldürüler, Ertem Eğilmez'in ve buna bağlı olarak Arzu Film'in öncelikle seyirci odaklı, seyirciyle iletişim kurma hedefine bağlı politikasını içermektedir. Kayalı (2006: 45), Ertem

Eğilmez'i halkın beğenisi ve değerleriyle bağlantı kurabilen, iletişimi gerçekleştirebilen bir yönetmen olarak ifade ederken, sinemasının bir yanıyla şartlara duyarlı, bir yanıyla da şartları zorlayan ve onları aşan bir sinema olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede Eğilmez'in seyircinin beğenisiyle bağlantı kurmasının yanında, dönemin değişen koşullarına paralel olarak toplumsal gözlemleri ve sorunları da yapımlarındaki güldürü motifini arttırıcı nitelikte kullandığı görülmektedir. Uluyağcı (2006: 103-116), "Bir Toplumsal Güldürü Ustası Olarak Ertem Eğilmez" başlıklı çalışmasında Eğilmez'in yapımlarını üç dönemde incelemektedir.[3] Üçüncü dönemi oluşturan 80'li yıllar zenginler, yoksullar, çok zenginler gibi sınıfların oluştuğu, toplumsal ayrımın büyüdüğü bir dönemdir. Köşeyi dönme anlayışının yaygınlaştığı, iletişim kanallarının çoğaldığı, bu kanallar aracılığıyla sürekli yeni iletilere açık bireylerin gündemde olduğu bu yıllar, Eğilmez'in sinemasına yine güldürü aracılığıyla yansımıştır. Bu bağlamda Uluyağcı (2006: 115) Eğilmez'in sinema anlayışını toplumsal güldürü olarak tanımlamaktadır. Kırel'e göre (2010: 216), bahsi geçen toplumsal güldürü anlayışı, Eğilmez'in filmlerinde daha çok popülist tavırlı bir anlayıştır ve statükonun değişmesi konusunda radikal bir eleştirel tavra sahip değildir. Seyircisini oluşturan alt-orta sınıfın reflekslerini çok iyi bilmekte, günün gelişmelerine dikkatli gözle bakmasının ardında daha çok günün ruhunu yakalama itkisini içinde barındırmaktadır. Bunu, sorgulayıcı bir tavır ve beklentiden çok, günü iyi değerlendiren bir popüler sinemacının içgüdüleri olarak değerlendirmek gerekmektedir. Popüler sinema yapabilmenin temel koşullarından biri de, böyle bir bakış edinmiş olmaktır. Eğilmez'in, 1984 yılında bir söyleşideki şu ifadesi bu bakışı netleştirmektedir: "Son 4-5 yapıtımda sağlam bir temele dayanmayan, sosyo-ekonomik içeriği olmayan yapıtların seyirci ile bir diyalog kuramadığını daha net gördüm. Ondan ötürü de kâh zengin olsun, kâh banker olsun, kâh sefil biri olsun, hepsinin anlatımında az çok, bir sosyo-ekonomik altyapıya dayanan bir üslup vardır." (Sayar, 1984: 36) 80'li yıllarla birlikte neo-liberal politikaların sinemaya yansıması olarak, 70'lerin dayanışmacı ve birliktelikçi aile figürünün yerini bireysel, hırslı ve bencil karakterlerin ve bu karakterler çevresinde oluşturulan öykülerin aldığını görebiliriz. *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980) ve *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984) filmleri, 80'li yıllarda ekolün güldürülerinde gözlemlenen bu üslup farkını ortaya koymaktadır. Her iki filmde de değişen zamana ve koşullara direnen, çevresindeki değişime rağmen erdemli, ahlâklı ve

namuslu kalmak için mücadele veren ana karakterlerin, kaçınılmaz sonun yozlaşma veya namussuzluk olduğunu kabullenmeleri aktarılır. 70'lerde duygusal aile güldürülerini dönemin sınıf ayrışmaları eksenine yerleştirirken, 80'lerde Arzu Film güldürülerinin topluma dair daha belirgin sorunları yansıttığı görülmektedir.

Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı: Yavuz Turgul

Ertem Eğilmez, bir söyleşide bir filmin seyirciye ulaşamamasının, başka bir deyişle iş yapmamasının nedenini kötü yönetmen olunmasından ziyade, kötü senaryocu olunmasına bağladığını ifade etmiştir. (Sayar, 1984: 38) Eğilmez, bu görüşü doğrultusunda 1965-68 yılları arasında çektiği filmlerin başarısızlığını da yine aynı nedene dayandırmakta ve karşılaştığı başarısızlıklardan çok şey öğrendiğini, bu nedenlerden ötürü de 70'lere doğru senaryoya ağırlık verdiğini belirtmektedir. (Sayar, 1984: 38) Sinemasının özünü senaryo ve dramatik yapıyla eşleştiren yapımcı/yönetmenin o yıllarda konuya ilişkin öne çıkan iki kitaptan yararlandığı bilinmektedir.[4] Sinema literatürüne ve bu literatürün ileri sürdüğü kurallara bağlı kalan Eğilmez'in popüler filmlerden oluşan sinemasının merkezine seyircinin ilgisini (gişeyi) yerleştirmesi de bu kuralların hem bir gereği hem de sonucu olarak değerlendirilmektedir. (Aytekin ve Eroğlu, 2010: 113)

Yavuz Turgul'un Arzu Film'de senaryo yazarı olarak çalışmaya başlaması da Eğilmez'in çeşitli türlerde denemeler yaptıktan sonra güldürü filmlerine ağırlık verdiği ve Eğilmez güldürülerinin bir ekol oluşturmaya başladığı 70'li yıllara denk gelmektedir. 70'li yıllarda *Ses* dergisinde yazı işleri müdürü olarak çalışmakta olan Turgul'un önceleri Arzu Film'de senaryo çalışmalarına katıldığı, daha sonra 1975'te dergiden ayrılarak şirketin senaryo grubunda resmi olarak yer aldığı bilinmektedir. Turgul, *Ses* dergisinden Arzu Film ekibine geçişini şöyle anlatmaktadır:

> *Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya. Yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor, ben çok iyi beceririm bu işi diye düşünüyordum. Sonra, Ertem Eğilmez'le, Halit Akçatepe, Tarık Akan hep Ses dergisiyle ilişkide olan kişilerdi, bunlar beni tanıdıkları için benim sinema hastalığımı yakından biliyorlardı. Ertem ağabeyle ikimiz de birbirimizi sevdik...*
>
> *Direk senaryo [ile başladım], çünkü daha önce, ben Ses dergisindeyken de senaryo çalışmalarım vardı. Sete giderdim, Ertem*

> *Ağabey elime yapışırdı, şu sahneyi yazsana diye. Ben bir odaya girerim, bir şeyler yazarım. Böyle birtakım tatlı ilişkilerimiz oldu. Ondan sonra ekibin içine girdim. ("Senaryo yazarlığından yönetmenliğe..., 1984: 91)*

O yıllarda Arzu Film'de üretilen senaryoların baş kaleminin Ertem Eğilmez'in *Tef* dergisi döneminde tanıştığı ve şirketin de baş kalemi olarak bilinen Sadık Şendil'e ait olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Arzu Film güldürülerinin temelini oluşturan senaryo, farklı bir üretim biçimini de gündeme getirmiştir. Burada senaryonun oluşumu sırasında, yönetmen ve senaristin yanı sıra oyuncuların da belirleyici olarak katkıda bulunabildiği bir üretim sisteminin varlığı söz konusudur. Bu kolektif oluşum içerisinde kimi zaman geleneksel Türk tiyatrosunun motiflerini, kimi zaman Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Gulyabani*/*Süt Kardeşler*) ve Rıfat Ilgaz (*Hababam Sınıfı* serisi) gibi edebiyatçıların eserleri işlense de, neticede bu eserlerin ana yapısının kullanıldığı özgün öyküler ortaya çıkmaktadır. (Dikiciler, 2002: 31-32)

22 Haziran 1974 tarihli Ses dergisinde yayınlanan "Senaryo Okulu Gibi" başlıklı haber, Arzu Film'in senaryo üretimine dair bu anlayış konusunda şöyle bilgi vermektedir:

> *Türk sineması devamlı bir arayış içinde. Doğruyu, iyiyi, güzeli bulmaya çalışıyor. Bunun formülü nedir belli değil. Ancak 'Madem bir filmin kalbi senaryodur, o halde önce bu işi bir ekip haline getirmeliyiz' diyenler de var. Bunların başını da yönetmen yapımcı Ertem Eğilmez çekiyor. Senaryo ekibi deseniz bildiğiniz gibi değil. Yazıhaneye filan sığmıyor. Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika'dan gelen ve bu yıl Eğilmez'in ilk filmini yönetecek olan Mustafa Gürsel ve Ergin Orbey. (...) Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor. (aktaran Pekman, 2010: 45)*

Senaryoların yazımında yönetmen, yapımcı, teknik ekip ve oyuncu kadrosu da dahil olmak üzere Arzu Film bünyesinde çalışan pek çok ismin katıldığı, ve yukarıda ifade edildiği biçimde ilerleyen bu kolektif üretim

anlayışının uygulanmasına dair Turgul (Görüşme, 22 Şubat 2011) şunları eklemektedir:

> *...o ailenin bütün elemanlarının hepsi senaryo yazar, fikir üretirdi. Hepsi derken belli bir bölümü tabii. Mesela Adile Naşit, Ayşen Gruda, Münir Özkul bunların içinde değildi. Onlar her gün senaryo çalışmasına katılırlardı, gelirlerdi. Her kafadan bir sesin çıktığı bir ortamda ortalığı neşelendiren, arada bir fikir söyleyip, kahkahalar atıp keyifli bir ortam oluşmasında yardımcı olan kişilerdi. Bir de bilfiil kan, ter ve gözyaşıyla işi yürütenler vardı: Sadık Şendil, Halit Akçatepe, Kartal Tibet, Ergin Orbey, ben, benden önce zamanında Zeki Alasya. Bu grup oturup çalışırdı.*

Turgul (Görüşme, 22 Şubat 2011), Ertem Eğilmez'in yönetiminde sürdürülen senaryo üretiminde uygulanan kolektif çalışma anlayışının filmlerin çekimi aşamasında da devam ettiğini dile getirmekte, sette Eğilmez'in teşvikiyle filmlerin bazı sahnelerinin yine ekipten isimler tarafından çekildiğini, böyle bir çalışma anlayışının sonucu olarak da sette gözlemlediklerini uygulayabildiklerini ve bu sayede kendisinin Yeşilçam'ın film üretimine ilişkin gelenekleri içerisinde "hızlı çözüm bulabilme" yönünü geliştirdiğini belirtmektedir. Öncelikle senaryo yazımı aşamasında ve daha sonra çekim aşamasında yürütülen bu uygulamalar, Turgul'un ifadesinden de anlaşılacağı gibi, Yeşilçam'ın dinamiklerinden ve ticari kaygılarından arınmış olarak düşünülememektedir. Turgul'un sözünü ettiği "hızlı çözüm bulabilme" yönü Yeşilçam'da çekimlerin belli bir sürede ve belli sayıda negatifle sonlandırılması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan Yeşilçam'daki ticari kaygılar, filmlerin ne kadar seyirci tarafından izleneceği konusunu da kapsamaktadır. Bu bağlamda ticari bir şirket olan Arzu Film'de filmlerin seyirci odaklı düşünülerek döneme dair birtakım trükleri barındırdığını (Yasalar, 1993: 48) da belirten Turgul, bu dönemde ne kadar seyirciye hitap edileceği kıstasları üzerine kurulu bir alan içinde bu kıstaslara uyarak ve onları harekete geçiren güç olarak bu kaygıları benimseyerek zaman zaman iş yapmak zorunda kaldıklarını da ifade etmektedir (Uman, 2002: 124). Günümüzde ticari sinemanın da sanat sinemasını var eden öğeleri içinde taşıyabildiğini, ancak seyirciden bir türlü vazgeçemememe durumuyla tanımlı olduğunu ve filmlerinde o seyirciden vazgeçememe, seyirciyi her zaman ön plana yerleştirme kaygısının görülebildiğini (Uman, 2002: 124) söyleyen Turgul'un bu yaklaşımının

Arzu Film döneminde seyirci odaklı yürütülen uygulamalara dayandığı anlaşılmaktadır.

Arzu Film'deki çalışmalarının ticari kaygı ve seyirci odaklı düşünme eğilimleri getirmesinin yanı sıra, bu dönemin Turgul'a bıraktığı önemli bir miras ise senaryo üzerine edindiği deneyimlerdir. Yavuz Turgul (Görüşme, 22 Şubat 2011) senaryoyu anlama, keşfetme, dramatik yapının doğru biçimde oluşturulmasına ilişkin soruların cevaplarını aradığı bir dönem olarak Arzu Film'de Ertem Eğilmez ile çalışmalarını ve bu çalışmaların kendisine getirisini şöyle özetlemektedir:

> *[Ertem Eğilmez'in] sineması bana ilginç gelmişti, çünkü o dönemin geleneklerini, Yeşilçam geleneklerini kendi içinde taşıyan ve belli kurallara uygun, belli yapıların dışına çıkma hevesinde, isteğinde ve bunu kırmaya çalışan insanlardan biriydi. Ama "Sanatsal film yapayım" derdinden ziyade Yeşilçam'ın şimdiye kadar kullanmış olduğu tüm malzemelerde nasıl bir değişiklik yapılabilir ve nasıl farklı filmler oluşturulabilir diye düşünen birisiyle karşı karşıyaydım. İkinci olarak da, benim için çok daha önemli olan ve benim için çok öğretici olan; senaryoyu anlama, senaryoyu keşfetme, doğrularını bulma, "dramatik yapı nedir ve bu yapıyı nasıl doğru olarak oluşturabiliriz?" telaşında olan, bununla ilgili kitaplar tercüme ettirmiş ve bunun üzerine sürekli düşünen bir insanla bir arada olmaktı. Bizim birlikteliğimiz boyunca da bu, böyle devam etti. Hep senaryo üzerine düşündük, konuştuk, tartıştık. İyi bir senaryonun sahip olması gereken değerler, öğeler nelerdir? Bunlar hep gündemdeydi. İşte bu, bana bugüne kadar gelen ve geleceğe kadar gidecek olan bir alışkanlığı, bir önemsemeyi, önemli şeylerin sıralamasında "başta durması gereken nedir?"i anlatan, öğreten, çok değerli bir hoca-öğrenci ilişkisinin getirdikleridir.*

Turgul, iyi bir filmin matematiksel denklemlerden etkilenerek yapıldığına inanmakta (Battal, 2007: 42) ve bir filmin başarısızlığının arkasında genellikle senaryo hatalarının olduğunu ileri sürmektedir (Tınaz Gürmen, 2006: 120). Bugün Turgul'un filmlerinde izlediği bu niteliklerin temelinin Eğilmez ile olan çalışmalarına bağlandığı görülmektedir. Turgul, bir başka ifadesinde öne çıktığı üzere, Arzu Film'de kimi filmlerin seyirci tarafından beğenilmemesinin altında senaryoda ya da öyküleme biçiminde yapılan hataların yattığını, Arzu Film'de çalıştığı sürecin bu hataları bulmak

üzerine kurulduğunu ve bu yöntemlerden günümüzde de yararlandığını belirtmektedir (Tınaz Gürmen, 2006: 120, 121).

Turgul'un Arzu Film'deki senaryo yazarlığı süreci aynı zamanda onun daha sonraki yönetmenlik yıllarında birlikte çalışacağı, yazdığı baş kahramanları canlandıracak değişmez oyuncusu Şener Şen ile bir araya gelmelerini sağlamıştır. Bu ekolde üretilen filmler içerisinde, Şener Şen'in henüz yan rollerde oynadığı ve yıllar içerisinde kendine has karakterlerin yaratılmasını sağlayan senaryoların önemli bir kısmının Yavuz Turgul'un imzasını taşıdığı göze çarpmaktadır (*Tosun Paşa*, *Sultan*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Banker Bilo*, *Şekerpare*). Scognamillo (2005: 114-115), Turgul, Şen'in yeteneklerini ne kadar iyi biliyorsa, Şen'in de Turgul'un yazdığı karakterlerin kendisine neler getirdiğini çok iyi bildiğini ve bir yerden sonra bir reçeteden söz edebiliyorsak bu reçetenin her filmde her iki taraf için de işe yaradığını belirtmektedir. Hatta Turgul'un zirve yapıtlarında bile (*Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Gölge Oyunu*, *Eşkıya*, *Gönül Yarası*) sağaltıcı etkisi görülen bu reçetenin, her filmle birlikte boyutlandığını, geliştiğini, dönüştüğünü gözden kaçırmamak gerektiğini eklemektedir. Turgul da (Görüşme, 22 Şubat 2011) özellikle bir dönem ısmarlama olarak Şener Şen'li filmlerin senaryosunu yazdığını, daha sonra bu durumun kendisinde Şen'i düşünerek hikâyeler yazmaya dönüştüğünü ve Arzu Film döneminde başlayan bu işbirliğinin bugün de kendisi için senaryo/film üretimi açısından ciddi motivasyon kaynaklarının başında geldiğini dile getirmektedir.

Turgul, 1980 yılında ekonomik nedenlerle Arzu Film'den ayrılarak reklam sektörüne geçmiştir. Ancak Eğilmez'in de belirttiği gibi, ilişkileri kopmamış ve onun ısrar ve destekleriyle, 80'li yıllarda da öncelikle senaryo çalışmalarına devam etmiş ve reklam sektöründeki faaliyetleri sürerken, yine bu dönemde senaryo yazarı ve yönetmen olarak ilk filmine imza atmıştır. (Sayar, 1984: 39)

Turgul'un Senaryosunu Yazdığı Arzu Film Yapımları Üzerine

Yavuz Turgul, 70'li yıllarda Arzu Film'de üretilen çoğu senaryonun çalışmalarına katılmıştır, ancak kendi ifadesine göre, hem reklam hem de sansür açısından tanınmış isimlerin jenerikte görünmesi gerekli olmuştur. (Turgul, 1997: 44) Bu yüzden Turgul'un senaryo yazarı olarak adının görülmesi 70'lerin ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Gelenekselden yola çıkarak halk sinemasına ulaştıklarını ifade ettiği bu dönemde Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr, meddah geleneklerini ham bir şekilde ele

almakta ve Ertem Eğilmez'in o dönemdeki öncelikli amacı olan "güldürme" işlevini yerine getirecek formüllere dayalı üretimlere imza atmaktadırlar (Turgul, 1997: 44). Turgul'un halk sineması, popüler sinema olarak adlandırdığı bu dönemde *Tosun Paşa, Şekerpare, Hababam Sınıfı Güle Güle* gibi güldürü öğelerinin yoğun olduğu filmlerin senaryolarının yanı sıra *Sultan, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Banker Bilo* gibi toplumsal dönüşümlere dair gözlemlerin ağırlık kazanarak sinemaya yansıdığı "toplumsal güldürü" filmlerinin senaryolarında da imzası görülmektedir.

Turgul'un imzasının görüldüğü ilk film, Arzu Film'den yetişen bir başka isim olan Kartal Tibet'in de ilk yönetmenlik çalışması, 1976 tarihli *Tosun Paşa*'dır. 19. yüzyılın sonlarında Mısır'da iki ailenin Yeşil Vadi'nin mülkiyet hakları üzerine çatışmasını aktaran film, Arzu Film'in kalabalık oyuncu kadrosunu içermekle birlikte, Turgul'un yukarıdaki ifadesinde belirttiği gibi Eğilmez'in güldürme hedefli yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu çerçevede, her ne kadar iki ailenin kavgası üzerinden yaşanan iktidar mücadelesi konu olarak ele alınsa da, Şaban tiplemesi hikâyenin öne çıkan güldürü unsurudur. Şaban, bir açıdan Tuluat tiyatrosundaki başkomik görevindeki uşak İbiş'in temsili olarak düşünülebilir. Kovalama, tekme atma, tokatlama gibi kaba güldürü trüklerinin ağırlıklı olduğu film, ortaoyunu havasını da taşımaktadır. Özellikle de *Hababam Sınıfı*'ndaki beden öğretmeni Badi Ekrem (Şener Şen) ve Şaban (Kemal Sunal) çekişmelerinin bir uzantısı olarak ele alınabilecek olan Lütfü (Şen) ve Şaban (Sunal) zıtlaşmaları, ortaoyununun Kavuklu-Pişekâr çatışmasının temsili şeklinde yorumlanabilir.

1950'li yıllardan günümüze hızla süren iç göç olayı ve beraberinde gelen kültürel dönüşüm, Türk sinemasında da yerini almıştır. Göç konusunu gerçekçi ve derinlemesine ele alan filmlerin[5] oldukça az olmasına karşın, kente göç olayını fon olarak kullanan, olayı köyden başlatıp kentte, gecekonduda noktalayan çok sayıda ticari film vardır. (Esen, 2000: 107-108) 1978 yılında Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve Kartal Tibet'in yönettiği başka bir Arzu Film yapımı olan *Sultan,* bu açıdan gecekondulaşma olgusunu fon olarak kullanan bir güldürüdür. *Sultan*, popüler bir halk güldürüsü olmasına rağmen Arzu Film'in önceki yıllarda ürettiği kalabalık kadrolu aile filmlerinden veya geleneksel Türk tiyatrosuna dayalı güldürülerinden gerçekçi ve güncel gözlemlere dayalı anlatımıyla, toplumsal ve politik bir işleve sahip olmasıyla ayrılmaktadır. İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birinde, dört çocuklu bir dul olan ve evlere

temizliğe giderek geçimini sağlayan Sultan ile mahallenin delikanlısı, çapkın minibüs şoförü Kemal arasındaki aşk filmin merkezindeyken, gecekondu yaşamına dair gözlemler ana hikâyeyi destekleyici nitelikte yer almaktadır: Gecekondu bölgelerinin başlıca sorunlarından biri olan arsa spekülasyonu ve bunu yürüten muhtar tiplemesinin gecekondulular arasında sınıfsal açıdan üst tabakaya yakın duruşu filmin yansıttığı gerçeklikler arasında öne çıkmaktadır. Gecekonduluların gündelik yaşamlarına dair kırsaldan kente taşıdıkları alışkanlıklarından vazgeçememeleri, namus ve ahlâk anlayışlarının yanı sıra güç çalışma koşullarından yakınmaları, hizmetçilik yapmak yerine işçi olmayı tercih ettikleri, sendika ve grevden bahsettikleri de gözlemlenir. Bunların yanı sıra gecekondulaşmayla 70'lerde yaygınlaşmaya başlayan arabesk kültür ürünlerinin de varlığı söz konusudur. Kozanoğlu'nun (1992: 39) ifadesiyle, gecekondu mahallelerinden hat alan minibüslerde dinlendiği için minibüs müziği denen yeni dalga, ezikliği, dışlanmışlığı, garibanlığı seslendirmektedir. Gerçek acıdır ve hayat gariban mahallelerine çok fazla şey vaat etmemektedir. Ama minibüs müziğindeki acı ve umutsuzluk, gerçeküstünün boyutlarını zorlamaktadır. Arabesk; Kemal'in Sultan'a olan duygularını, minibüsünün teybinden yükselen Orhan Gencebay şarkılarıyla ifade etmesiyle filmde yer almaktadır.

Arabesk müziğin yanı sıra televizyonun ve sinemanın da gecekondulu insanların yaşamlarında giderek önem kazandığı görülmektedir. Filmin kimi sahnelerinde bu insanların (daha önceki film örneklerinde yansımaları bulunmayan) kendi içlerine kapalı yaşamlarında, kentle bütünleşme özlemlerini tatmin edecek bu tampon mekanizmaların önemi ortaya çıkmaktadır (Güçhan, 1992: 161-162): Televizyonda seyredilen yabancı dizilerden karakter isimlerinin gecekonduluların gündelik yaşamına sirayet etmesi (çocukların sokakta bulup eve getirdikleri köpeğe Jo adını takması, mahalle bekçisinin lakabının Colombo olması), televizyonda yayınlanan reklamların yoksul semtlere yayınlanmasını sakıncalı bulan gecekondulu kadınların konuşmaları, bütün mahallenin beraberce gittiği sinemada dönemin arabesk şarkıcılarının rol aldığı, acıklı filmlerden birini (*Derbeder*), ağlayarak topluca izleme ritüeli. Gecekondu kültürüne dair pek çok gözlem ve aşk hikâyesine dair çatışmaların ardından film, bu olgunun gerçeğiyle sonlanır: Müteahhitlere satılan arsadaki evlerin yıkımı kaçınılmazdır. Başlıca kaygıları iş ve konut sahibi olmak olan bu kesimin son direnişi ise birlik olup yıkıma karşı çıkmaktır, ancak işe yaramaz. Bu

noktada, evleri yıkılanlar gibi bu evleri yıkanların da gecekondulu olması bir başka dışsal gerçeğin daha filme yansımasıdır. Yıkıma karşı tek çözüm ise başka yerde, bir başka boş arazide gecekonduları yeniden inşa etmektir. Kentten geriye dönüş söz konusu değildir ve gecekondulaşma dinamik bir olgu olarak devam etmektedir.

Turgul'un Arzu Film senaryolarını *Sultan*'dan sonra 1979 tarihli *Erkek Güzeli Sefil Bilo* izlemektedir. Filmin yönetmenliğini yapan Ertem Eğilmez, güldürülerinde yeni bir yüz kullanarak yeni bir tipleme yaratır: İlyas Salman'ın canlandırdığı Bilo tiplemesi. Ertem Eğilmez'i bir halk sinemacısı olarak ele alan Kayalı (2006: 45), onun sinemasını anlamlandırmanın yerli sinemanın da kısa tarihini kavramak olduğunu öne sürmektedir. Eğilmez'in yerli sinemanın temel özelliklerini yansıtmasının yanında yerli sinemayı değiştirici özelliği de vardır. Bunu da Eğilmez'in sinema kazandırdığı Metin Akpınar, Zeki Alasya, Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi oyuncuların işlevlerini yorumlayarak kanıtlamak mümkündür. (Kayalı, 2006: 48) Eğilmez tarafından Kemal Sunal'ın İnek Şaban tiplemesine bir alternatif olarak oluşturulan Bilo tiplemesi, Sunal'ın Şaban'ı gibi uyanık, dik kafalı değildir. Filozofça laflar etmemekle birlikte, toplumun ezik kesimini, sömürülen saf sıra dışı insanını temsil etmektedir. Saflığının yanı sıra bir özelliği de kaba saba ve çirkin yüz görüntüsünün altında dürüstlüğü simgelemesidir. Buna karşılık o saflığın getirdiği bazı prensipleri vardır. Naif bir tipleme sergilerken, güldürmek için küfür etmemektedir. 1980'li yıllarda İlyas Salman'ın bu belirgin özellikleri daha net bir şekilde ortaya çıkacaktır. Güldürürken düşündürmeyi sağlayan trajikomik öğeler, onun yer aldığı *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1980) ve *Fikrimin İncegülü* (Tunç Okan, 1987) gibi filmleri toplumsal güldürü türünün ilginç örneklerine dönüştürecektir. (Özgüç, 2005: 76)

Erkek Güzeli Sefil Bilo, bir kırsal kesim güldürüsü olmasının ötesinde mizahi temsilleriyle kan davası, ağalık ve eşkıyalık olgularını da tartışmaktadır. Filmde, kan davası ve Maho Ağa'nın oyunları, Bilo'nun sevdiği kız Cano'ya ulaşmasını engelleyen iki faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilo'nun suçsuz yere hapse girdikten sonra, iki eski eşkıyayı da zorla yanına alarak dağa çıkması ile karikatürize edilmiş bir eşkıya temsil edilmeye başlanır. Filmin başındaki, "Kemal Tahir'in anısına" sözü ise bir anlamda daha ciddi bir yaklaşımı olduğunu, isminin Kemal Tahir'in roman kahramanlarını çağrıştırmasının yanı sıra, eşkıyalık sorununa da Kemal Tahir'in (Yaşar Kemal'in eşkıya yaklaşımına bir anti-tez olarak

oluşturulmuş) kendine özgü yaklaşımıyla eğilmek istediğini simgelemektedir. (Dorsay, 1995: 107) Filmin güldürü yapısı içinde değindiği dönemsel bir gözlem de toprak reformudur. 1973'te yürürlüğe giren Toprak ve Tarım Reformu Kanunu'nun uygulamada başarılı olmadığı bilinmektedir. Bu reform çerçevesinde Maho Ağa, toprakları köylülere verdiğini açıklar. Ancak Maho Ağa daha sonra Bilo'yu kandırarak reforma dayalı verdiği toprakları köylülerden geri almaya çalışır. Ağa tarafından kullanıldığının farkına varan Bilo, ağayı öldürür ve toprakları esas sahipleri olan köylülere verirken son konuşmasında "Ağa da efendi de sizsiniz" sözüyle ağalık sisteminin son bulduğuna işaret eder. Turgul'un senaryosunda ağalık ve eşkıyalık düzenlerine ilişkin gözlem ve değiniler, daha sonraki yıllarda da onun filmografisinde karşımıza çıkacaktır. Bu açıdan, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'daki ağalığın son bulma hikâyesi, 1985'te yazacağı *Züğürt Ağa*'nın senaryosunda bu sonun derinleştirilmiş ve trajik bir ağa figürüne dönüştürülmüş haliyle görülecektir. Benzer bir düşünceyle, bu filmle yaratılan naif Bilo tiplemesinin soyunduğu karikatürize eşkıyalık olgusu, 1996'da *Eşkıya* filminin Baran'ıyla destansı bir kahramanlık hikâyesine dönüşerek seyirciyle buluşacaktır.

70'lerin politik tartışmalarının tersine 12 Eylül sonrasında depolitize bir ortamın var olduğu, topluma ve toplumun çıkarlarına ilişkin görüşlerin yerini bireyin ve bireysel çıkarların aldığı, "her koyun kendi bacağından asılır" inancının yerleştirildiği, Özal Türkiyesi'ne dair ekonominin sonucunda erdemlerin yerini paranın aldığı bir dönemde bir başka Arzu Film yapımı olan *Banker Bilo* (1980) Yavuz Turgul'un senaryosu ve Ertem Eğilmez'in yönetimiyle karşımıza çıkmaktadır. O yıllarda meşru kılınmaya başlanan iş hayatında kısa yoldan yükselme çabaları, üçkâğıtçılıkla köşe dönmecilik anlayışı ve kolay yoldan para kazanma yöntemi olarak Bankerlik olgusu sinemadaki temsilini bu filmle görünür kılmıştır.

Erkek Güzeli Sefil Bilo'nun eşkıya Bilo ve Maho Ağa tiplemeleri bu filmde aynı köyde yaşayan, birbirlerine zıt kişiliklerdeki iki tipe dönüştürülmüştür. Bilo tiplemesi ne kadar saf ve dürüstse, karşısındaki Maho da o kadar namussuz, kurnaz ve üçkâğıtçıdır. Evren'in (2007: 128) değindiği gibi, saflıkla zekilik, dürüstlükle kurnazlık, aldatılanla aldatan arasındaki bilinen ilişkiler aslında Karagöz'den başlayıp ortaoyununda kıvamını bulan seyirlik ve dramatik geleneksel oyunlarımızın temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan Maho ile Bilo Hacivat'la Karagöz'ün ya da Kavuklu ile Pişekâr'ın günümüzdeki uzantıları olsa da zaman onları

değiştirmiştir. (Evren, 2007: 128) Bu değişim çerçevesinde Maho ile Bilo'nun güldürü tonunda çatışmaları eşliğindeki olaylar dizisi yaşanılan döneme dair gözlemleri de sergilemektedir: Bilo'nun başlık parası biriktirmek uğruna Almanya'ya işçi olarak gitme çabası, Maho tarafından kandırılan köylülerin Münih yerine İstanbul'a getirilmeleri, büyük şehirde gecekondu tapusu için seçimleri bekleyen İbo, Maho'nun karaborsacılıktan bankerliğe uzanan serüveninde gözlemlenen köşe dönmecilik anlayışı ve dönemin yeni kurallarına karşı Bilo'nun inatla namuslu kalma çabaları. Herşey nihayetinde değişime yenik düşmeyle sonuçlanır. Film, Bilo'nun tek çıkar yol olarak gördüğü üçkağıtçılığı öğrenerek Maho'nun yerine geçmesiyle son bulur. Bilo'nun, "Eski Bilo yok artık, öldü... saflığı, temizliği, insanlığı, sevgisi, sevdası, namusuyla yok olup gitti garip. Bakın geride bu kalmıştır: 'Namussuz Bilo'" sözleri bu sonun kaçınılmazlığını vurgular. Ertem Eğilmez'in "Sosyo-ekonomik karmaşa içinde olan bir toplumda insanların bireysel kaliteleri ne olursa olsun, namuslu kalabilme çabaları ne olursa olsun, doğanın tabiatına aykırı 'namuslu' kalabilmeleri. Sosyo-ekonomik karmaşa insanları ne olursa olsun namussuz yapıyor. Boyuna ve boyuna bunu vurgulayacağım. *Banker Bilo*'da bunu net bir biçimde vurguladım." (Sayar, 1984: 36) şeklindeki açıklaması dönemin yeni dinamiklerine ilişkin yaklaşımını da göstermektedir. Bu açıdan Eğilmez'in *Namuslu* filminin de benzer yaklaşımı içerdiği hatırlanmalıdır. Pekman'ın (2010: 55) değerlendirmesine göre, "*Banker Bilo*, güldürü kalıpları içinde, *Faize Hücum*'un eleştirel tonlamasını taşımayan, yine de banker olayını sinemamızda ilk kez gündeme getiren ve sahtekârlığın, bireyciliğin, köşe dönmeciliğin yeni etik haline gelmekte olduğunun altını çizen bir filmdir. Bu bakımdan Ertem Eğilmez'in (ve senarist Yavuz Turgul'un) sezgisi, toplumsal olayları algılama ve değerlendirme becerisi dikkat çekicidir." Eğilmez'in yukarıda yer verdiğimiz görüşüne dayanan unsurlar Turgul'un 90 sonrası yazdığı ve yönettiği filmlerde de onun kişisel üslubu ve yaklaşımıyla birleşerek karşımıza çıkacaktır. Sosyo-ekonomik ve kültürel karmaşa ortamında bireyin çabası ne olursa olsun bu değişimin dinamiklerini kabul ettiği bir noktanın varlığı, değerlerinden ödün vermeyen Muhsin Bey'in bir kaset çıkarma uğruna dolandırıcılığı göze almasında (*Muhsin Bey*, 1986) veya saflığın ve ahlâki olanın temsili niteliğindeki komedyen Mahmut'un Abidin'in ısrarlarına yenik düşerek çıkış yolunu bir kuyumcuyu veya bankayı soyma teşebbüsünde (*Gölge Oyunu*, 1992) görülecektir.

Yavuz Turgul'un Arzu Film'de yazdığı bir başka senaryo, Ertem Eğilmez'in yönettiği *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981) filmine aittir. Rıfat Ilgaz'ın eserinden hareketle çevrilen serinin son filmi niteliğindeki bu yapım, serinin temel özelliklerini taşıyarak eğitim sistemine ve bu sistem dahilinde öğrenci-öğretmen ilişkisine güldürü türüyle eğilirken, bir yandan da eleştirel bakışını sürdürmektedir. Serinin diğer filmlerinden ayrıldığı gözlemlenen başlıca özellik ise Tarık Akan, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Münir Özkul, Şener Şen gibi Arzu Film'in kalabalık kadrosunun değişmez isimlerinin ve bu isimlerin canlandırdığı değişmez karakterlerin yerini genç oyunculardan oluşan bir kadronun almasıdır. Eğilmez tarafından keşfedilen, Şaban karakterinin bir alternatifi olarak Türk sinemasına Bilo tiplemesiyle kazandırılan İlyas Salman, filmde köyden kente gelmiş, mesleğindeki ilk deneyimin heyecanını yaşayan doğulu edebiyat öğretmeni Mehmet Bülbül karakteriyle dikkat çekicidir. Bu karakterin filmde yer alması Turgul'un ifadesine göre Ertem Eğilmez'e ait bir fikirdir ve Turgul'a karakteri senaryoya yerleştirmek kalmıştır. (Bayburtluoğlu, 2005: 69) Bu karakterin hikâyeye yerleştirilmesi Eğilmez'in Arzu Film'de kullandığı kır-kent karşıtlığının bir uzantısı olarak düşünülebileceği gibi -bu çerçevede serinin bir başka filmi olan *Hababam Sınıfı Uyanıyor*'daki köyden gelen öğrenci Ahmet karakteri veya *Salak Milyoner*, *Köyden İndim Şehire* filmlerindeki köy-kent karşıtlıkları anımsanabilir- Yavuz Turgul'un yönetmen-senaryo yazarı olarak oluşturacağı filmografisinde görülecek olan doğulu karakterlerin, etnik kökenlere dair temsillerin öncülü olarak da değerlendirilebilir.

Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı son Arzu Film yapımı ise Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Şekerpare* (1983) filmidir. Film, Osmanlı döneminin İstanbul'unda Galata ve Beyoğlu bölgelerinden sorumlu komiser Ziver (Şener Şen) ile onun yanına bekçi olarak atanan Cumali (İlyas Salman) üzerinden ahlâk, namus, saflık, kurnazlık, üçkâğıtçılık kavramlarının temsilleri olarak seyredilebilir. Esnaftan haraç ve rüşvet alıp her türlü üçkâğıtçılığa kolayca başvurabilen Ziver'in yanında Cumali, namuslu olmasının, rüşvete karşı çıkmasının cezasını sürgüne gönderilerek ödeyen saf bir Anadolu insanı olarak karşıtlık sergilemektedir. *Şekerpare*, kalabalık kadrosu, mizahi anlatımı ve Ziver-Cumali çatışmasının bir anlamda Kavuklu-Pişekâr çatışmasını andırmasıyla Turgul'un Arzu Film'de imza attığı ilk senaryosu *Tosun Paşa*'ya benzetilebilir. Diğer yandan Şen-Salman ikilisinin yer aldığı, yine güldürü tonlarında, ancak bu kez değişimin

kaçınılmaz getirisi olan yozlaşma ve namussuzluk kavramları üzerinden tartışılan *Banker Bilo*'yu da anımsatmaktadır. İktidarın dinamikleri, Ziver'in dile getirdiği "Bizim esas görevimiz önce asayişi bozup sonra usulünce düzeltmek değil midir?" sorusuyla gözlemlenirken, filmin sonunda saflık, üçkâğıtçılığa galip gelmektedir. Ancak burada da, yoğunluk derecesi *Banker Bilo*'daki kadar olmamakla birlikte, bahsi geçen galibiyetin gerçekleşebilmesi, saflığın kırılması ve değişimiyle söz konusudur. Cumali, Ziver'in kendisini kandırma çabalarına yenik düşmeden onun hamile bıraktığı Peyker ile zorla evlendirilmekten kurtulur, sevdiğine kavuşur. Ancak bu kurtuluş da yine *Banker Bilo*'da olduğu gibi saflığın yerini kurnazlık ve oyunun almasıyla mümkün olmaktadır. Bilo'da gözlemlediğimiz karakter değişimi, bu filmin sonunda Peyker'e ve Ziver'e düzenlenen bir oyun ile temsil edilmektedir. Cumali'nin sevdiğine kavuşması ancak bu oyuna katılmasıyla gerçekleşmektedir.

Arzu Film yapımları dışında, Yavuz Turgul'un senaryo yazarı olarak imza attığı başka film yapım şirketleri bünyesindeki çalışmaları da mevcuttur. 80'li yıllarla birlikte reklam sektörüne geçen Turgul, bu dönemde Eğilmez ile ilişkisini koparmadan ve Arzu Film'den edindiği deneyimlerle senaryo yazarlığına devam etmiştir. Bu çalışmaları, her ne kadar başka yapım şirketleri bünyesinde üretilmiş olsalar da, Turgul'un Arzu Film'de edindiği gelenekselliği, senaryo yazımına dair öğrendiklerini, kaygılarını taşımakla birlikte onun ileride yönetmen olarak oluşturacağı filmografisine giden adımlar olarak hatırlanabilir. Örneğin, *Davaro* (1981, Başaran Film) *Erkek Güzeli Sefil Bilo*'da görülen kan davası, ağalık ve eşkıyalık kavramlarını bir kez daha güldürü türünün içerisinde, ama bir yandan da gerçekçi gözlemini kaybetmeden aktarırken, *Çiçek Abbas* (1982, Kök Film) *Sultan* filmindeki gibi gecekondu mekânını fonda tutarak iki karakterin çatışmasını mizahi üslubuyla yansıtmaktadır. *İffet* (1982, Uzman Film) ve *Aile Kadını* (1983, Uzman Film) filmlerinde ise Turgul, 80'li yılların yükselen kadın hareketleri eşliğinde sinema sektöründe üretilmeye başlanan kadın filmlerinin senaryolarına imza atmıştır. Bir açıdan bu iki senaryosu, onun ilk yönetmenlik deneyimi *Fahriye Abla*'da (1984) kadını, geleneksel sinemadaki konumunun dışına taşımasına olanak verecektir. İlk yönetmenlik çalışmasından sonra yine sadece senaryosuna imza attığı bir başka çalışma olan *Züğürt Ağa* ise (1985, Mine Film) Eşkıya Bilo ve Eşkıya Davaro'nun naif, insancıl tutumlarını yoğunlaştırarak ağalık düzeninin çöküşüne tanıklık eden trajik bir figür yaratmasına uzanacaktır.

Sonuç

Ertem Eğilmez, 60'lı yıllarda kurduğu Arzu Film bünyesinde roman uyarlamalarından ikinci çevrimlere farklı türde çalışmalara imza attıktan sonra 70'li yıllarda güldürüye ağırlık vermiştir. Eğilmez'in bu şirket çatısı altında, yönetmenler, senaryo yazarları ve kalabalık oyuncu kadrosundan oluşan bir ekiple birlikte geliştirdiği kolektif üretim anlayışı Eğilmez güldürülerinin Arzu Film Güldürüleri olarak şirket adıyla anılmasına sebep olmuştur. Seyirci odaklı ticari sinema anlayışını temel alan Arzu Film yapımları, bir yandan geleneksel seyirliklerden hareketle halk sinemasına ulaşma çabasını taşırken, bir yandan da süreğen bir aile yapısını barındıran duygusal güldürüleri içerir. Bu şirket çatısı altında çevrilen filmlerin, 80'li yıllarda toplumsal güldürü anlayışına yakın durduğu görülür. Bu değişim, Eğilmez'in o yıllarda bireyin sosyoekonomik değişimler karşısındaki tutumunu ve 80'lerin yeni liberal politikalarıyla bireyin yozlaşma yönündeki değişiminin kaçınılmaz olduğunu vurgulama gereksiniminden kaynaklanmaktadır.

Arzu Film, halk sineması oluşturma çabalarından değişen düzeni gözlemleyen duruşuna dek yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncu olarak pek çok ismin yetişmesine de olanak vermiştir. Bu isimler arasında yer alan, 70'li yıllarda Eğilmez'in yanında senaryo yazarı olarak çalışmaya başlayan Yavuz Turgul, Eğilmez ekolünün günümüzdeki mirasçısı olarak bilinir. Turgul (Görüşme, 22 Şubat 2011), Eğilmez'den kendisine kalan mirası iki yönlü vurgular. Birincisi, Eğilmez'in bir filmin başarısını ve iş yapmasını dayandırdığı senaryo yazımı ve dramatik yapının doğru biçimlendirilme şeklidir. Turgul, hoca-öğrenci ilişkisi paralelinde senaryo yazımına ilişkin Eğilmez'le yaptığı tartışmalardan edindiği öğretiyi günümüze taşımıştır. Filmlerinin senaryosunu yazarken dramatik yapıda neden-sonuç ilişkilerine ve karakter yaratımına titizlikle eğilmekle birlikte, Arzu Film güldürülerinden farklı olarak yönettiği filmlere estetik kaygıları da taşımıştır. Turgul'un vurguladığı, Eğilmez'den kendisine miras kalan ikinci unsur ise sinema endüstrisinin değişen dinamikleri içerisinde hızlı çözüm bulabilme yönüdür. Yeşilçam'ın üretim koşulları içerisinde kısıtlı zaman ve sayılı negatifle çalışmayı öğrenen Turgul, sinema sektörünün 80 sonrası geçirdiği dönüşümün yarattığı yeni dinamikler içerisinde de çalışabilmekte ve ticari sinemanın gereklerini yerine getirmekte, seyirci kaygısını filmlerine yansıtmaktadır.

Turgul'un taşıdığı mirasa, Eğilmez'in 80'li yıllarda güldürüde öne çıkardığı sosyoekonomik ve kültürel karmaşa karşısındaki insana bakışı da eklemek yerinde olacaktır. Çalışmada görüldüğü gibi Turgul, Arzu Film'de yazdığı senaryolarında toplumsal ve kültürel değişime dair gözlemlerini güldürüyü geri plana düşürmeyecek biçimde aktarmıştır. Söz konusu gözlem becerisini, günümüzde yazdığı ve yönettiği filmlerde de izlemek mümkün. Turgul'un (Görüşme, 22 Şubat 2011) kendisinin de ifade ettiği gibi meselesi, kalıcı olanı yakalayabilmek ve uzun zaman geçse de seyredilecek, hikâyesi güçlü filmlere imza atmaktır. Her şey değişime maruzdur; ancak Turgul'un yakaladığı gibi değişmeyen bir şey vardır. O da doğruları ve yanlışlarıyla insanı insan yapan değerlerdir. Bu çerçevede değişimin getirdiği yeni dinamikler karşısında insanın tutumu, eski ve yeni değerlerin, kuşakların çatışması da bu kalıcılık ilkesiyle örtüşerek onun filmlerinde muhafaza edilir. Bunu aktarırken, Arzu Film'de izlediği üsluptan farklı olarak mizahi unsurlardan tamamen vazgeçmemekle birlikte güldürüyü drama hatta kimi zaman trajediye kaydırmakta (Scognamillo ile görüşme, 11 Şubat 2011) ve filmlerinde gerçekçi dokuyu yoğunlaştırmaktadır. Turgul'un sinemasını değişim teması çerçevesinde ele alan çalışmalar, bu açıdan bakıldığında, Eğilmez'den kalan bir mirasın dönüştürülmüş, kişisel üslupla birleştirilmiş halini incelemektedirler.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Ayça, Engin (1996). "Yeşilçam'a Bakış", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayımcılık, ss. 129-148.

Aytekin, Hakan ve İrfan Eroğlu (2010). "Ertem Eğilmez'in Sinema Perdesini Senaryo Penceresinden Aralamak", *Film Bir Adam: Ertem Eğilmez* içinde, der. Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 67-116.

Battal, Sadık (2007). "Yavuz Turgul: İnsanlığa en büyük armağandır sinema", *Cinemascope*, Sayı: 12 (Kasım 2007), ss. 40-44.

Bayburtluoğlu, Sedef (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Dikiciler, Osman (2002). *Arzu Film Ekolü*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Dorsay, Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Egri, Lajos (1996). *Piyes Yazma Sanatı*, 3. basım, çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları.

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, 2. bası, İstanbul: Beta.

Evren, Burçak (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul: Broy Yayınları.

Evren, Burçak (2006). *Türk Sineması/Turkish Cinema*, Antalya: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.

Evren, Burçak (der.) (2007). *Yavuz Turgul*, 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.

Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.

İspi, Gökçe (2004). "Yavuz Turgul Sinemasında 'Değişim' Teması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4 Türk Sineması: Hayali Vatanımız* içinde, haz. Deniz Bayrakdar, der. Esra Özcan, İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 149-156.

Kayador, Vakur ve Halim Esen (2009-2010). "Bir nostalji tutkununun (Yavuz Turgul) nostaljik filmleri", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 25-26, ss. 82-95.

Kayalı, Kurtuluş (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi.

Kıraç, Rıza (2008). "Yavuz Turgul Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları", *Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış* içinde, Ankara: De Ki.

Kırel, Serpil (2010). "Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film", *Film Bir Adam: Ertem Eğilmez* içinde, der. Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 208-232.

Kozanoğlu, Can (1992). *Cilalı İmaj Devri*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özgüç, Agâh (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler/Modalar/Tiplemeler*, İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 2. Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.

Pekman, Cem (2010). "Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez", *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez* içinde, der. Cem Pekman, İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 1-65.

Sayar, Vecdi (1984). "Ertem Eğilmez'le 'Namuslu' Bir Söyleşi", *VideoSinema*, Sayı: 4, ss. 36-39.

"Senaryo yazarlığından yönetmenliğe Yavuz Turgul: 'Önce Hepimizin Çok İyi Teknik Öğrenmesi Lazım'" (1984). *VideoSinema*, Sayı: 6, ss. 91-93.

Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, Giovanni (2005). *Türk Sinemasında Şener Şen*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, Giovanni ile görüşme, İstanbul, 11 Şubat 2011.

Tınaz Gürmen, Pınar (haz.) (2006). *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Turgul, Yavuz (1997). "Söyleşi", *Popüler Sinema Eşkıya Özel Sayısı*, ss. 44-47.

Turgul, Yavuz ile görüşme, İstanbul, 22 Şubat 2011.

Uluyağcı, Canan (2006). "Bir Toplumsal Güldürü Ustası Ertem Eğilmez", *Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, ss. 103-116.

Uman, Onur (haz.) (2002). *Film Üzerine Panel ve Söyleşiler*, İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi.

Yasalar, Turgut (1993). "Gölge Oyunu", *Antrakt*, Sayı: 16, ss. 46-49.

Yorulmaz, Dilek ve Serhat Sarı (2009). "Değişime Yakılan Ağıt: Yavuz Turgul Sineması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 Sinema ve Politika* içinde, haz. Deniz Bayrakdar, der. Melis Behlil, Zeynep Altundağ, İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 407-412.

Güçlü Kadın Denemesi: *Fahriye Abla*

Zeynep Çetin Erus

Giriş

Türkiye'de 1980'lerde siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel ortamda yaşanan değişimler yansımasını sinemada da bulmuştur. Bu dönemde birey olarak kadını ve sorunlarını merkeze alan filmler üretilmiştir. Cinsel taleplerini gerçekleştirme peşinde koşan ve bu anlamda çatışmalar yaşayan kadınlar özellikle Atıf Yılmaz'ın yönettiği filmlerde görülmeye başlamıştır.

Bu çalışmada Turgul'un *Fahriye Abla* filminden yola çıkarak bu filmdeki kadın karakterin geçirdiği evreler bağlamında 60'lar ve 70'ler Türk sinemasındaki bağımlı kadın ile 1980'lerin özgürleşmeye çalışan kadını arasında nasıl konumlandığı ele alınacaktır. Kadının özgürleşmesinde cinselliğin ve cinsel isteklerin bastırılması sorunu bağlamında *Fahriye Abla* tartışılacaktır. *Fahriye Abla* filmindeki anlatı, "80'lerde yaşanan özgürleşme çabalarını perdeye yansıtabildi mi, yoksa bunların karşısında mı konumlandı?" soruları dönemin atmosferi içinde cevaplanacaktır.

Film, sinemada nadir görülen şiir-sinema ilişkisine bir örnek oluşturur. Yavuz Turgul, Cumhuriyet dönemi Türk şairlerinden Ahmet Muhip Dıranas'ın *Fahriye Abla* adlı şiirinden yola çıkarak filmi çekmiştir. Edebiyatın diğer alanları ile sinema arasındaki ilişki, genellikle konu ve hikâye bağlamında ortaya çıkar. Ancak şiir, bir sinema filmini dolduracak kadar malzemeye/olay örgüsüne sahip değildir. Bu nedenle kısa şiir, filme konu sağlamaktan ziyade bir motif, tema ya da ana karakter sağlar ve senaryo bu motif/tema veya ana karakterden yola çıkarak geliştirilir. Bu aslında hem senaryo yazarına hem de yönetmene büyük bir yaratma özgürlüğü tanır. Bu, roman uyarlamalarında ortaya çıkan özetleme zorunluluğunun görülmediği[6], tam tersine bir filmin oluşturulabilmesi için senaryo yazarı ve yönetmenin kendi dünyasını kurmasına izin veren bir durumdur. Diğer yandan şiirdeki bazı 'göstergeler', filmin dünyasını oluştururken senaryo yazarına bazı ipuçları sağlar. İnceleme konumuzu oluşturan filmin temelinde Ahmet Muhip Dıranas'ın "Fahriye Abla" şiiri bulunur. Yedişer dizelik dört bentten yani 28 dizeden oluşan şiirde, Coşkun'un (2006: 15) dediği gibi, geniş bir 'artzaman' ve coğrafya

bulunmaktadır. Şiir, Fahriye Abla'nın, gözünden anlatıldığı yeni yetme bir erkeğin çocukluğu, çocukluktan ilk gençliğe geçişi, cinsel uyanışı gibi imgelerin yanı sıra Fahriye'nin bir gence duyduğu aşk, geleneksel mahalle ortamı, komşuluk ilişkileri ve Erzincan gibi somut göstergelere sahiptir.

Şiir, Yavuz Turgul'un aynı isimli filminin ana karakterini oluşturur ve filmde müzik şeklinde yer almasıyla bir anlamda 'anlatıcı' rolü üstlenirken, aynı zamanda konu ile ilgili ipuçlarını da senaryo yazarına ve yönetmene verir. Böylece Turgul şiiri, kendi sanat yapıtını yaratmak üzere bir çıkış noktası olarak kullanmış ve somut göstergelerin de yardımıyla şiirdeki Fahriye Abla'ya bir hayat yaşatmıştır. Bu anlamda Dıranas'ın şiirinin Turgul'un filmine bir motif ve ana karakter sağladığını söyleyebiliriz**.**

Film, şiirdeki Fahriye Abla'yı şiirin bıraktığı muğlak sondan ele alarak devam eder. 80'li yıllarda ön plana çıkan özgürleşen kadın teması film boyunca Fahriye'nin geçirdiği evrelerden süzülür. Kadının toplumdaki yerine ve mücadelesine yöneltilen çeşitli bakışları görürüz. Bu çalışmada film, kadına bakışı çerçevesinde üç bölümde incelenecektir. Her bir bölümün kadının özgürleşmesine farklı yaklaşımından yola çıkarak filmin, dönemin kadın konusundaki kafa karışıklığının bir yansıması olduğu öne sürülmektedir.

Takip eden bölümde, 1980'ler Türkiyesi'ndeki gelişmeler kadın ekseninde ele alınıp, bunun sinemaya yansımaları incelenecektir. Daha sonra *Fahriye Abla* filmi bağlamında kadının özgürleşmesine bakış tartışılacaktır.

1980'ler Türkiyesi'nde Sinema ve Kadın

1980'ler bir yandan darbenin getirdiği yasaklar ve devlet şiddetinin egemenliği, diğer yandan özgürleşme çabasının ve bu yöndeki vaatlerin çakıştığı bir dönemdir. 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbe siyasal yasakları da beraberinde getirirken ekonomik alanda neo-liberal politikaların uygulamalarını başlatmıştır. Bu ortamda enflasyon ve vergiler artmış, işsizlik yaygınlaşmış, alt ve orta kesimdeki ücretli, işçi ve kamu çalışanlarının gelirleri reel olarak düşmüştür. Gelir dağılımında eşitsizlik artmış, zengin ve yoksul arasındaki fark uçurum boyutlarına ulaşmıştır. Örgütlenmenin ve siyasetin önüne engeller konurken, bireycilik ve bireyin yükselen değerler arasında sunulması gerçekleşmiştir. Bireyselleşme arayışının özellikle kentlerde dikkati çektiğini belirten Tekeli'ye (1993: 28) göre, bunun en önemli sosyal aktörleri gençler ve kadınlar olmuştur. En

çarpıcı yenilik arayışı, toplumsal ve siyasal açıdan kadın-erkek eşitliği alanında ortaya çıkmıştır.

Özel girişimciliğin desteklendiği bu dönemde reklamcılık sektörü gelişmiş ve tüketim ideolojisi pompalanmıştır. Belki de siyasal özgürlüklerin kısıtlanmasının da etkisiyle o döneme dek mahrem kabul edilen cinsellik, cinsel eğilimlerin sınıflandırılması gibi olgular özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde söze dökülmeye başlanmış ve tüketime sunulmuştur (Gürbilek, 1992: 52-55). Kitle iletişim araçlarının toplumsal belirleyiciliğinin büyük boyutlara ulaştığı bu dönemin genel eğilimlerini, Kozanoğlu'na (1992: 25-36; 121-127 ve 1996: 596) göre en iyi şekilde 'değişim', 'imaj', 'bireycilik', 'çeşitlilik' ve 'tüketim' kavramları tanımlar.

Bu dönem Türkiye'de kadın hakları ve feminist hareketin gelişmesine, sempozyum ve sanat dergilerinde görünür olmasına tanık olmuştur. Toplumda kendi yerini, iş hayatındaki durumunu ve erkekler ile ilişkilerini sorgulayan kadınlar dernekler etrafında örgütlenirken, kadın-erkek ilişkilerine eleştirel bakan kitaplar yazılmaya başlamıştır. Bu dönemde kadınlar, yasa karşısında da kadın-erkek eşitliğine aykırı maddelerin değiştirilmesi ve tözel eşitliği sağlama peşindedir (Arat, 1998: 68-74). Bu döneme dek kadın, toplumsal hayatta çoğu kez iyi veya kötü yanlarıyla tek yönlü ele alınmış, ataerkil ideolojinin kendine uygun gördüğü biçimde 'ideal kadın' iyi, sevecen, fedakâr, uysal, kötülük yapmayan, cinselliği arka planda olan, iyi anne, sadık/uyumlu eş şeklinde çizilmiştir. Ancak 1980'lerde feminizmin görünür olması, Saktanber'e (1993: 213) göre toplumdaki kadınların ikincil konumlarının dönüştürüldüğü, farklı değer ve normların yerleştiği anlamına gelmemektedir. Kadınların çeşitli kitle iletişim araçlarında yukarıda belirtilen erkek egemen bakışı yansıtan kalıpların dışında ancak cinsellikleri/cinsel kimlikleri ile yer alması, bunun bir göstergesidir. Medyada kurulan bu kadın kimlikleri, kadını pasif, kolay elde edilebilir seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüştürürken, bir yandan da kadınlara kendilerinden beklenen 'ideal kadın'ın ne olduğu gösterilmekte ve böylece bu söylem yaygınlaşmaktadır.

Filmler, içinde üretildikleri toplumun ve coğrafyanın bir parçası olmaları nedeniyle, üretildikleri dönemin ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşümlerinin izlerini taşımakta, toplumdaki genel geçer değerleri aktarmanın yanı sıra bunlarda meydana gelen yarıkları ve sarsıntıları da iletmektedir. Bu, geçmişle bağları kırmak yönünde olabileceği gibi, özellikle de ticari sinemada ters bir şekilde de gerçekleşebilir. Ticari

sinema, dönüşümün yaşandığı yıllarda seyircisine değişmeyen değerlerin (aile, dayanışma, sıcak-samimi ilişkiler, mahalle yaşamı vb) de olduğunu ve bunlara tutunulması gerektiğini ima edebilir.

Türkiye'de darbenin getirdiği yasaklamalar nedeniyle seks filmlerinin yerini arabesk filmler, toplumsal eleştiri içeren filmlerin yerini bireye, kadına ve sorunlarına eğilen filmler almıştır. Kadının gerek aile gerek toplum içinde kendisini birey olarak var edebilmesine ve kadın-erkek ilişkilerinden beklediklerine yoğunlaşan filmlerin sayısı böyle bir ortamda artmıştır. Ne var ki bir yandan özgürleşen kadın, diğer yandan geleneksel değerlere bağlı kadın imgesi yan yana bulunmaktadır. Bu dönemde cinsel çatışmalar, çevre baskılarının kadınlar üzerindeki etkileri ve kadının cinsel özgürlüğü gibi konular sinemada yer almaya başlamıştır.

Esen'e (2000: 41-42) göre 1980'li yıllarda Türk sinemasında üretilen filmlere bakıldığında, bu filmlerdeki kadına bakış başlıca iki kategoride ele alınabilir. Ticari kaygıyı ön planda tutan geleneksel 'Yeşilçam Filmleri' ile Arabesk filmlerde kadının hâlâ cinselliğinden soyutlanmış bir melek/iyi kadın veya cinselliği ile erkekleri baştan çıkaran bir şeytan/kötü kadın olarak basmakalıp rollerde yer almaya devam ettiği, konumunun değişmediği görülmektedir**.** Ticari kaygıyı ön planda tutmayan filmlerde ise, en azından görünürde, kadın, belirli oranlarda iyi ve kötü özellikleri de bünyesinde toplayan gerçek yaşamdakine daha yakın bir şekilde 'insan' olarak ele alınmaktadır. Artık iyi ve kötü özelliklerin ayrı kişilerde toplandığı erkek egemen kültürün bakışını yansıtan idealist ayrımın yerini, kötü ve iyi özelliklerin tek kişide toplandığı daha gerçekçi kadın temsilleri/karakterleri almıştır. Bu dönemdeki filmlerde sorgulayan, düşünüp başkaldıran, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken aynı zamanda iyi bir anne veya eş olmaya çalışan, cinsel isteğini belirtmekte sakınca görmeyen kadınlara ve sorunlarına değişik açılardan bakılmaya çalışılmıştır.

Konuların ve üslupların çeşitlendiği 1980'ler Türk sinemasında kadını merkeze alan, kadının kamusal ve özel alanda karşılaştığı eşitsizlik ve bunun doğurduğu sorunlara ağırlık veren filmler çekilmeye başlandığını film festivallerinde de görebiliriz. Örneğin, 1984 yılında gerçekleştirilen 21.Antalya Film Şenliği'ne gönderilen filmlerin önemli bir özelliği, kadını ve kadının sorunlarını merkeze alan filmlerin sayısal olarak artması ve bu filmlerdeki kadına bakışın önceki dönemin filmlerinden farklı ve ciddi olmasıdır. Yönetmenliğini erkek yönetmenlerin üstlendiği *Bir Yudum Sevgi*

(Atıf Yılmaz), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul) ve *Firar* (Şerif Gören) daha çok birey olarak kadının 'özgürleşmesi' temasını işlerken, Bilge Olgaç'ın yönettiği *Kaşık Düşmanı* kadın sorununun toplumsal yanına ağırlık vermekteydi (Eryılmaz, 1984: 26-27). Bu dönemde Atıf Yılmaz filmlerinde (*Mine*, 1981; *Bir Yudum Sevgi*, 1984; *Kadının Adı Yok*, 1988; *Dul Bir Kadın*, 1985) kadını işlerken, Ömer Kavur ve Sinan Çetin gibi yönetmenler de kadını ön plana çıkaran filmler yaparlar. Kayalı'ya (1994: 25) göre bunun nedeni, Türk entelektüel hayatında yeni tartışılmaya başlayan konulardan biri olan feminizmin daha derinlikli olarak işlenmeye başlanması ve Türk sinemasının merkezi konularından biri haline gelmesidir. Artık kadın sorunlarının başka sorunlardan bağımsız olarak öne çıkması ve önem kazanması söz konusudur. Bununla birlikte kadın sorununun ekonomik ya da maddi sorunların çözülmesiyle kendiliğinden ortadan kalkmayabileceği düşüncesinin yaygınlaşması da etkili olabilir.

Bu tip filmlerin bir kısmında 80'lerde toplumsal yaşamda gelişen kadın hareketleri ve eylemleri paralelinde, filmlerdeki kadın karakterler de gerçek yaşamdakine yakın oranda cinselliğini yaşamak ve kendi bedeni üzerinde söz sahibi olmak istemektedir. Evlilik, 1980'lerde önceki dönemin filmlerindeki kadar yüceltilmemesine karşın, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde bile kadın karakterin ancak erkeğin evlenme vaadinden sonra sevişmesi dikkat çekicidir. Bu dönemde cinsellik artık filmlerde sömürü öğesi olarak değil, daha gerçekçi bir karakter yaratmak üzere kullanılmaya başlamıştır. Dolayısıyla yalnızca teşhir unsuru olarak kullanılmaktan çıkan kadın, bakire ve fahişe ikileminden kurtulup kendi arzularının peşinde giden, cinselliğini kendi istediği kişi ile istediği biçimde yaşayan, bunun getirdiği yükümlülüklerin farkında olan ve kendi hayatı üzerinde söz sahibi etkin bir karaktere dönüşmeye başlar (Dorsay, 2000: 216-217). Erkeğe ve kendine bakışıyla 'gerçek bir insana' dönüşen kadın, artık erkeğin cinsel arzularının nesnesi olmaktan çıkarak öznesi olmaya başlar.

Türk sinemasındaki bu önemli değişimde belki de en etkin rolü Atıf Yılmaz oynar. Cinselliğin başarılı bir şekilde kullanıldığı ilk filmler Atıf Yılmaz'ın *Deli Kan*, *Seni Seviyorum* ve özellikle *Mine*'dir. Türkan Şoray'ın ilk kez soyunduğu, 'Şoray kanunlarını' yıktığı *Mine* filminde, cinsellik motifini bilinçli olarak kullanan Yılmaz, *Bir Yudum Sevgi*'deki Hale Soygazi'nin canlandırdığı kadın kahraman Aygül'ün kişiliğinde, duyguları ve cinselliğini gerçekçi biçimde yaşayan bir kadın karakter yaratır. Filmde evli ve çocuklu bir gecekondu kadını ile yine evli ve çocuklu bir erkeğin

birbirlerini arzulamaları ve cinsellik yaşamaları söz konusudur, ancak kadının yaptığı fahişelik değildir, içkici kocası tarafından ilgi ve sevgi göremeyen kadının bir başka erkek ile cinselliğini yaşamasıdır. *Mine* filmindeki kasabanın baskıcı ve dedikoducu ortamına karşın sevdiği adam ile yatan kadın karakter, hapse bile girmeyi göze alacak kadar 'özgürleşir'. *Bir Yudum Sevgi*'de Aygül'ün cinsel özgürlüğünü kazanması, fabrikada işçi olarak çalışmaya başlaması ile gerçekleşir. Çalışma hayatına girerek kocasına karşı direnme gücünü elde eden Aygül, ekonomik özgürlük ile birlikte cinsel özgürlüğünü kazanan yeni 'özgür kadın' tipidir (Kalkan, 1992: 103).

Yılmaz'ın *Deli Kan*, *Mine*, *Seni Seviyorum*, *Bir Yudum Sevgi* gibi filmlerinde görülen kadın, Dorsay'ın (2000: 213) deyimiyle 'ne bakire ne fahişe'dir. Bir bakış açısına göre bu yeni kadının ortaya çıkması, kadının fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamasının, dolayısıyla ekonomik bağımsızlığını kazanmasının bir sonucudur. Kadının kamusal alanda çalışmaya başlaması ile birlikte kadın, erkekten görece özgürleşerek kendi duygusal ve cinsel ihtiyaçlarının ardından gitme cesaretini gösterebileceği için kadının ve erkeğin cinselliği yaşama biçimleri de değişecektir.

Cinsellik kadar ve belki de daha çok işlenen bir tema da kadının çalışma yaşamına girmesidir. Kadınların şehirde ya da geleneksel kesimde olmalarına göre çalışma hayatına katılmaları ve çevrenin onlara yaklaşımı farklılık gösterir. Örneğin, yönetmenliğini Muzaffer Hiçdurmaz'ın gerçekleştirdiği *Çark* (1987) filminde kadın çalışmak için kocasından izin ister, Duygu Asena'nın aynı isimli kitabından uyarlanan orta tabakadan bir ailenin anlatıldığı *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1987) filminde ise baba, "Benim kızım çalışamaz, seni çalıştıracak herifin alnını karışlarım ben" diyerek kızının okuma ve çalışma isteğine şiddetle karşı çıkar. Dolayısıyla geleneksel kesimde geçen filmlerde, erkekler ve erkek egemen bakışa sahip toplumsal çevre kadınların çalışmasına karşı pek olumlu yaklaşmaz. Diğer yandan kadın çalıştığında, kadınların çalışma alanlarının da sınıfsal olarak belirlendiği ve sınıfsal farkların devam ettiği görülür. Yoksul olan kadınlar, kirli işlere girip kendi bedenlerini satmazlarsa, hizmetçilik, sekreterlik ya da terzi yamaklığı gibi işler yaparlar, bunlar 'meşru' işler olarak kabul edilir. Örneğin *Aah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) 'da koca, karısının 'oyuncu' olmasına karşı çıkar. Toplumun üst kesimlerindeki kadınlar ise doktorluk, gazetecilik, öğretmenlik gibi işler yapar. Öte yandan çalışma yaşamının kendi başına çözüm getirmediği, *Aah Belinda* ve *İkili Oyunlar* (İrfan

Tözüm, 1989) gibi filmlerde vurgulanır (Onaran, 1994: 31-32). İlginç olan nokta, olumsuz örneklerde kadın erkek rollerini algılamaları açısından bu farklı sınıftaki kadınlar arasında benzerlik olmasıdır. Kadının doğum yapması, çocuk büyütmesi ve duygusal ilişkileri nedeniyle daha fazla acı çekmesi, aileye daha bağımlı ve zayıf olması, bir erkeğin korumasına ihtiyaç duyması, evliliği bir kurtuluş olarak görmesi; erkeğin daha güçlü, sorumsuz ve aile dışında başka kadınlarla ilişki yaşaması ve yaşamın tadını çıkarması söz konusu olur birçok kez. (Onaran, 1994: 35)

Cinsellik ve çalışma eksenleri üzerinden yürüyen kadının temsilindeki değişiklikten bahsederken, *Fahriye Abla* filminde de yer alan Müjde Ar'a değinmek gerekir. 80'lerde gerçekleştirilen kadın filmlerinin çoğunda Müjde Ar'ın başrolde yer aldığı görülmektedir. Dönemin basını ve eleştirmenlerin desteğini alan oyuncu, kadın sorunları, kadının bilinçlenmesi, kadının özne olma arayışı ve toplumsal içerikli filmlerde bir önceki dönemin yıldızlarının kısıtlamaları olmaksızın yer alır (Kahraman, 1985: 68). Filmlerdeki tematik değişim gereği, kadının da öpüşüp sevişebileceğini meşrulaştırır. Sinemadaki bu değişimin öncülüğünü yapan oyuncu, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi önceki dönemin kadın yıldız oyuncularının da benzer bir şekilde oynamasının yolunu açar (Altınsay, 1985: 18-19). Canan Uluyağcı (2002: 5-6) Müjde Ar'ın gerçek çıkışını 1985 yılında bir kadının dört farklı erkeğin bakışından anlatıldığı *Adı Vasfiye* ile yaptığını ve 'özgür kadın' imgesinin bu film ile sağlamlaştığını belirtir. Müjde Ar'a göre ise, iyi ve kötü yönleri olan bir kadın karakterin yaratılabilmesinin kökeninde, Halit Refiğ'in Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı isimli romanından yola çıkarak 1974 yılında TRT için çektiği yasak aşkın vurgulandığı *Aşk-ı Memnu* dizisi bulunmaktadır. Kendisinin Bihter'i canlandırdığı bu dizi, hem oyuncu olarak Müjde Ar'ın hem de böyle bir kadın karakterin yaratılmasında önemli bir mihenk taşı oluşturmuştur (Evren, 1995: 20).

Turgul'un İlk Yönetmenlik Çalışması:

Fahriye Abla ve Güçlü Kadın Denemesi

Toplumsal gelişimleri yakından takip eden bir sinemacı olarak Turgul, 1980'lerde kadın hareketlerinin gelişmesine paralel bir şekilde kadın karakterleri merkeze aldığı senaryo çalışmaları gerçekleştirir. Bunlardan baba baskısının sonucu olarak kötü yola düşen bir kadının anlatıldığı *İffet* (Kartal Tibet, 1982) ve ailesini korumaya çalışan kadının anlatıldığı *Aile Kadını* (Kartal Tibet, 1983) filmlerinde kadın karakterlerin egemen

ideolojiye uygun bir şekilde çizildiği, bazı basmakalıp durumların hâkim olduğu görülür. Oysa 1984'te şiirden yola çıkarak senaryolaştırdığı *Fahriye Abla*'da ise kadın karakter daha gerçekçi çizilmesi ile diğer filmlerinden ayrılır. Turgul, gerek senaryo yazarı gerek yönetmen olarak hikâye anlatmayı seven ve seyirciyi önemseyen bir sanatçıdır. Bunun kökeninde, parçası olduğu Arzu Film'in üretim mantığı ve yoğun bir rekabetin söz konusu olduğu, seyirciden başka finansörün bulunmadığı Yeşilçam dönemindeki sinema sektörünün üretim koşulları[7] bulunur. Böyle bir ortamda hem seyircinin seveceği hem de nitelikli filmler yapılabileceğine inanır ve bunu gerçekleştirmeye çalışır eserlerinde.

Film çekmeye reklamcılık sektörüne geçtikten sonra başlayan Turgul, şu ana dek çektiği filmlerin her birinin senaryosunu kendisi yazmış olması açısından Türk sinemasında özel bir yere sahiptir. Senaryo yazarı olarak başladığı sinema serüvenine, 1984 yılında senaryosunu Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinden yola çıkarak yazdığı *Fahriye Abla* filmini yöneterek devam etmiştir. Onun yönetmenliğe başlamasında Ertem Eğilmez'in teşvik ve yönlendirmelerinin çok önemli bir rolü vardır.

1975 yılından itibaren Arzu Film'de senaryo yazarı olarak çalışan Turgul'un ilk yönetmenlik denemesi, Arzu Film'in yaptığı bir sanat filmi (*Canım Kardeşim*) ile batmanın eşiğine gelmesinden sonraya rastlar. Arzu Film'in sahibi Ertem Eğilmez, böyle bir ortamda Yavuz Turgul'un bir film yönetme zamanının geldiğini söyler. Siyasal, toplumsal ve kültürel alanda olduğu kadar sinema sektörü açısından da değişimin yaşandığı, bireysel filmlerin ön plana çıktığı 1980'lerde Turgul da bir yandan seyircinin seveceği, dolayısıyla iş yapacak, diğer yandan o dönem Arzu Film ile çalışan Müjde Ar'a uygun bir film yapmak ister (Turgul, 2002: 140-142).

Turgul'un filmografisine bakıldığında, filmlerindeki genel temanın, toplumsal hayattaki değişimler, bunun bireyler/karakterler üzerindeki etkileri ve karakterlerin kent yaşamı içerisinde tutunmaya çalışmaları olduğu söylenebilir. Turgul'un filmleri genelde erkek karakterler üzerine kurulu olmasına karşın, ilk yönetmenlik çalışması olan *Fahriye Abla* kadın karakter üzerine kurulu tek filmidir. Bunun nedeni, film sektörünün o zaman içinde bulunduğu koşullar, Arzu Film'in üretim mantığı, kadın sorunları ve cinselliğin yeni bir alan olarak sinemanın gündemine girmesidir. Diğer yandan Turgul'un daha sonraki filmlerinde de toplumsal değişim süreci içindeki karakter(ler)in bilinçlenerek değişmesi anlatılır. Dıranas'ın şiirinden yola çıkarak senaryo yazma fikri böyle bir ortamda

ortaya çıkar. *Fahriye Abla* filminde ele alınan değişim, kadın erkek ilişkileri temelindedir. Söz konusu değişim, filmin ana karakteri Fahriye'nin bilinçlenmesi ile gerçekleşir ve dönemin konjonktürüne uygun biçimde olumlu bir süreç olarak sunulur. Öte yandan filmdeki alt temaların birbiriyle ve kaynak aldığı şiirle uyumsuz yollar çizmesi dikkate değerdir. Öyle ki, filmde kadının özgürleşmesini olumlu ve olumsuz şekillerde okumak mümkündür. Gerek hikâyeyi düz şekliyle ele aldığımızda gerek sembolik anlamlar yüklediğimizde birçok karşıtlık ve tutarsızlık ortaya çıkar.

Filmin jenerik görüntüleri, Atilla Özdemiroğlu tarafından bestelenmiş, Özdemir Erdoğan tarafından yorumlanmış haliyle Dıranas'ın şiirini, ilk benti hariç, seyirciye sunar.[8] Bu görüntülerle Fahriye Abla ile tanışırız. Filmde babası gezgin bir milli piyango satıcısı olan Fahriye, mahallesindeki marangoz Mustafa'ya âşık olan alımlı bir genç kızdır. Şiirin ikinci ve üçüncü bentindeki dizelerde Fahriye ve evi hakkında verilen bilgiler hem görüntü hem müzik ile sunulmaktadır.

"Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söylerdin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!" (Dıranas, 1993)

Ancak söz konusu olan filmde ev küçük olmadığı gibi yeşillikler içinde de değildir. Şiirde rüzgârda etekleri açılan, açık saçık şarkılar söyleyen çapkın Fahriye de, ilk şahit olduğumuz görüntülerde şiirdekinden farklıdır,

açık saçık şarkılar söylemez, etekleri açılmaz. Olsa olsa mahallenin alımlı ve cilveli kızıdır.

Şiirin son benti, daha sonra film içinde Fahriye Abla evlenip mahalleden ayrıldığı ve evliliği sona erdiğinde aktarılacaktır. Evlilik sahnesine kadar olan kısımda Fahriye ile Mustafa arasındaki aşka şahit oluruz. Fahriye'ye zengin bir adam talip çıktığında Fahriye sevgilisiyle birlikte olur ve onun kendisini kaçırmasını bekler. Fahriye, cinselliğini aile baskısı ile evlenmek zorunda bırakıldığı zengin kuyumcu ile değil, sevdiği, âşık olduğu marangoz Mustafa ile yaşar. Ne var ki, otoriter babasının öfkesini çekmekten korkan Mustafa, o gece gelmez, ardından Fahriye hayal kırıklığı içinde Erzincan'a doğru yola çıkar. Sevdiği gencin kendini aldatması ve birlikte kaçma sözünü yerine getirmemesi üzerine Fahriye, istememesine rağmen 'iyi' bir yaşam vaat eden zengin bir adama gitmek zorunda kalmıştır. Baba ve amcanın bu evliliği kutlamak üzere keyif içinde rakı içmeleri ve konuşma tarzları, bu zenginliğin kendilerine de fayda getireceği beklentisini içerir. Bu, kadınların tüm haklarını yitirdiği ve evliliğin bir alım satım işi haline geldiği bir dönemin yansımasıdır (Çetin, 1993: 10). Diğer yandan ailenin bu tutumu, uzunca yıllar Yeşilçam'da evliliğin özellikle kadınlar için bir sınıf atlama aracı olarak kullanılmasını yankılar. Fahriye de zengin bir adamla evlenerek İstanbullu bir kenar mahalle kızı olmaktan kurtulacak ve evinin hanımı olacaktır.

> "Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,
>
> En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
>
> Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
>
> Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?" (Dıranas, 1993)

Son bentin geri kalan üç dizesinden bestelenen müzik ise Fahriye'nin evlendiği gece ilaç içerek intihar girişiminde bulunması ve ardından kocasına bir başka erkek ile cinsel birliktelik yaşadığını, bekâretini kaybettiğini söylemesinden sonraya rastlar. Erzincanlı koca çok sinirlenir, "yarın babanın evine gidiyorsun orospu" dedikten sonra,

> "Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
>
> Hatırada kalan şey değişmez zamanla,
>
> Ne vefalı komşumuzdun sen, Fahriye Abla!" (Dıranas, 1993)

dizelerinden bestelenen müzik girer devreye ve Fahriye mahallesine geri döner. Fahriye'nin, kocası tarafından 'kız olmadığı' gerekçesiyle baba

evine getirilmesi ve 'çürük mal' olarak nitelendirilmesi, kadına geleneksel bakışı hatırlatır.

Filmin ilk bölümünü oluşturan bu kısım, Fahriye Abla'yı ve onun içinde sıkışıp kaldığı mahalleyi, eski dönemin kadını baskı altına alan yapısını seyirciye tanıtır. Filmin bu bölümünde Fahriye ve diğer kadınlar, ataerkil anlayışa uygun bir şekilde, genelde ev yani özel yaşam alanı ile sınırlı bir şekilde sunulmaktadır. Kadınlar kendi aile ortamlarında, diğer kadınlar ile biraraya geldikleri günlerde ya da mahalleye açılan pencerelerde görüntülenmektedir. Pencerelerin çerçeveleri, onların özel alan ile sınırlı olduklarını perçinlemektedir. Ne var ki, Fahriye Abla, şiirde de olduğu gibi enerji doludur, cinsellik fışkırmaktadır. Âşık olduğu bir erkek vardır ve onunla cinsel ilişkiye girmekten kaçınmaz.

Bu yöndeki ilk teşebbüslerinde, Fahriye Mustafa ile sevişmek için geldikleri büyülü evde, Mustafa'yı deli gibi sevdiğini söyleyip öpmeye başlar. Ancak eski evdeki seslerden korkup kaçması, yeni bir dönemin gelmekte olduğunu, fakat eskinin izlerinin de hâlâ yeni dönemi takip ettiğini vurgular.

Yine bu ilk kısımda özgürleşme -ki, bu sadece cinsellik alanındadır- çabasındaki kadının bir çıkmazını görürüz. Bu çabasında yanında olacak bir erkek yoktur. Erkek(ler) kadınların gerisinde kalmış, eskiyi temsil eden babalarına karşı çıkamamıştır. Fahriye bu çabasını kendi başına sürdürecektir. Fahriye'nin babası, emekli olduğu halde milli piyango bileti satıcılığı yapmakta ve 80'lerde uygulanan liberal ekonomik politikaların fakirleştirdiği ücretli kesimi temsil etmektedir. Her ne kadar hem kendi ailesinin gözünde hem de kamusal alanda otoritesi zayıflamışsa da kızını sevmediği birisiyle evlendirme ve daha sonra geri döndüğünde dövme yetkilerine sahiptir.

Filmin girişini oluşturan bu kısım, şiirden çokça faydalanırken eski düzeni, buna karşı çıkan kadını ve onun çıkmazlarını oldukça açık bir şekilde yansıtmıştır. Her ne kadar bazı davranışların altında yatan dürtüler ve bunların geleneksel bakış açısı ile ne ölçüde örtüşüp ne ölçüde çatıştığı filmin takip eden kısmıyla açıklığa kavuşacak ise de, bu kısımda kadının özgürleşmesinden yana açık bir tavır olduğu söylenebilir.

Film, Fahriye'nin mahalleye dönüşü ile yeni bir evreye girer. Şiirin sonundaki belirsizlik, filmde senaryo yazarı-yönetmene bir bakıma buradan başlayarak devam etme yolunu açar. Önce Fahriye sevdiği erkeğe yeni bir şans verir. Önceki dönemin filmlerindeki kadınlara göre daha güçlü olan

Fahriye, âşık olduğu genci yeniden elde etmeye çalışır ve ona karşı hissettiği tutkusuna/sevgisine hem ailesi hem de toplumsal çevresine rağmen sahip çıkar. Bu anlamda Fahriye mert, dürüst bir kişilik sergiler, sevgilisi Mustafa ise kaypaktır, sözünün eri değildir, ona verdiği sözleri tutmaz. Ancak Fahriye, uğradığı ihanet sonucu sevgilisini yaralayarak hapse düşer. Mustafa, Fahriye yerine babasının beğendiği bir kız (hem de Fahriye'nin en yakın arkadaşı Gülay) ile evlenmeyi seçer. Bu sefer Fahriye ihaneti cezasız bırakmayacaktır, evlendiği zaman olduğu gibi kendisini değil, onu yarı yolda bırakan erkeği öldürmeye teşebbüs eder. Fahriye'nin Mustafa'yı tornavida ile yaralaması, eski dönem filmlerinde kızlığını verip karşılığını görememenin intikamından farklıdır. Fahriye'nin namustan çok sevgisinin karşılıksız kalmasına üzüldüğünü hissederiz.

Sinemada güçlü/özgür bir kadın karakterden bahsedilebilmesi için, kadının yaşama demokratik bir şekilde katılması, kendi ekonomik bağımsızlığını kazanması, bir yandan da erkeğe karşı duyduğu cinsel arzuyu gösterebilmesi ve arzuladığı cinselliği yaşayabilmesi gerekir. Kadının cinsel arzusu, kadının bakışlarındaki isteklilik, dudaklarının hafif aralıklı olması kadar erkek bedeninin gösterilmesi şeklinde de ortaya konabilir. Uzun yıllar kadınların sinemada gerek toplumun gelenek ve görenekleri, gerek sansür gerek oyuncunun koyduğu bazı 'kısıtlamalar' nedeniyle cinsellikleri ön plana çıkmamış, özgür seçimler yapabilen bireyler olarak temsil edilmemişlerdir. Merkezi olarak kadına ve sorunlarına eğilen bu filmlerde, kadınlar filmin içeriğinin elverdiği ölçülerde cinsel deneyimlerini yaşayabilen bireyler olarak yer almaya başlamışlardır. Film, başta sergilediği tavırla bu görüşe karşı koyar. Burada, aşağıda tekrar değineceğimiz üzere seçilen erkek oyuncunun da etkisi vardır. Bu filmde de namus kavramı cinsellik ile eşdeğer görüldüğü için toplumca Fahriye'nin evlilik öncesi bir cinsel ilişki yaşamasına olumsuz yaklaşılır, ancak bu olumsuzluk erkek için geçerli değildir.

Filmin ikinci bölümünü oluşturan hapishane dönemi, 'bilinçlenme' zamanıdır. Belli dönemleri anlatan Türk romanları ve bunların sinemaya uyarlanması ile gerçekleştirilen filmlerin birçoğunda hapishane, genellikle yazar, gazeteci gibi aydınlar ve entelektüel kişilerin görüş ve düşünceleri nedeniyle gitmek zorunda oldukları ve baskı gördükleri bir yerdir (Erus, 2005: 112-182) Fahriye hapiste tanıştığı Sevgi adlı bir kadının desteğiyle hayatında ilk kez çalışmaya başlar, kitap okur. Fahriye'nin emek kavramı ile ilk kez tanıştığı bir mekân olan hapishane, onun bilinçlenmesi ve gerçek

yaşama hazırlanması açısından önemli bir işleve sahiptir. Filmin ilk bölümünde aklı bir karış havada olan, mahallenin yakışıklı genci Mustafa ile evlenmekten başka bir amacı olmayan, süslenmeyi seven kenar mahalleli genç bir kızın olgunlaşmaya başladığı, hemcinsleri arasındaki iktidar ilişkilerine tanık olduğu bir yerdir. Okuduğu kitabın arasında hâlâ sevdiği adamın resmini saklar, ona olan tutkusu ile savaşır. Kendi üzerinde egemenlik kurmak isteyen Fatma adlı mahkûmun yere düşen resmi vermek istememesi ve meydan okuması üzerine hiç düşünmeden kadının üzerine çullanır ve resmi almayı başarır, ancak karnındaki bebeği düşürür.

Hapisten çıktıktan sonra arkadaşı Sevgi'nin yardımıyla işçi olarak bir tekstil fabrikasında çalışmaya başlar. İlginç olan, bilinçlenme çabasının cinselliğin geri plana atılması ile birlikte gelmesidir. Çalışmaya başladığı ilk gün Fahriye, çevresindeki çalışanlara bakıp yüzündeki makyajı siler, saçlarını kulaklarının arkasında toplar, eşarpla örter. Böylece çevresine uyum gösterir, sorumlu bir insan haline gelir. Cinsel çekiciliği gider, 'bacı' olur. Aslında Erzincanlı adamla evlenmiş gibi olur, hem de kendi isteğiyle. Bu evrede duygunun geri plana atıldığı, yerini 'akıl ve sorumluluğun' aldığı söylenebilir. Kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ve kendine yeni bir hayat kurma peşinde koşan Fahriye, 'birey olma' çabası içindedir. Ancak işi, Cemil Usta'nın yardımıyla bulması da ayrıca önemlidir.

Filmin başında saflığı yüzünden ve cinselliği aradığı için başına dertler gelen Fahriye, erkek peşinde/cinselliği peşinde/kendi arzuları peşinde koşmadığı zaman her şey yolunda gider. İş bulup annesini yanına almaya gittiğinde, oraya gelen Mustafa ile konuşurken "ben artık cinlerden, perilerden korkmuyorum, çünkü inanmıyorum" der. Bilinçlendiğini kendi başına ayakta kalacağını, onunla birlikte olmak istemediğini söyler. Karşılığında da güvenli, toplum tarafından saygı duyulan bir kadın olur.

Bunu daha da kuvvetlendiren gelişmeler olur. Fahriye bir süre sonra evinden atılan annesini yanına alır, onunla oturmaya başlar. Film içinde çok da gerekli olmayan bu gelişme bir yandan da kadının yalnız yaşamasının önüne set çeker. Bu şekilde eve sürekli uğrayan erkek figürlerinin de toplumsal ahlak tarafından sakıncalı bulunmasının önü kesilir. Türk toplumunda yalnız başına yaşayan kadını rahatsız ederler. Öyle ki, komşu oğlu Mehmet de gelir yanlarına. Filmdeki bir kadın kahramanın bile kendi başına oturup evde erkekleri ağırlayabilme lüksü yoktur.

Filmin ikinci kısmı, kadının özgürleşmesine oldukça tutucu bir yaklaşım gösterir bu haliyle. Kadına sunulan çıkış, cinselliğini bırakmasıdır. Filmin

içinde kadının bilinçlenmesi maskesi altında gösterilen bu gelişmeler bir başka sahnede eski dönem film kalıplarına dönülmesi ile de su yüzüne çıkar. Fahriye'nin kendine çıkış yolunu bulması ve fabrikada işçi olarak çalışmaya başlaması, Yeşilçam dönemindeki filmlerde erkeğin/baba-koca otoritesine karşı gelerek evinden ayrılan kadının bedenini satmak zorunda kalması, fahişelikten başka çıkar yol bırakılmaması gibi durumlara göre bir ilerlemedir. Yönetmen Turgul (1984: 93) bu durumu, Fahriye, Türk sinemasında "galiba kötü talihini yenip pavyona düşmekten kurtulan ilk kadındır" diye açıklar. Ancak, artist olmak için evinden kaçan Mustafa'nın karısı Gülay için hikâye değişmez. Kendisi 'kötü yola' düşmüştür ve pavyonlarda çalışır. Bu şekilde film yeni uygun davranış şeklini belirler. Kadın, cinselliğini unutup 'bilinçlenir'. Çalıştığı takdirde içine düştüğü durumdan bir çıkış yolu bulabilir. Hayallerinin peşinde giden kadınların kendilerini istemedikleri bir konumda bulmaları kaçınılmazdır.

Filmin sonunda Fahriye'nin eski sevgilisi bir kere daha sahneye çıkar, karısı Gülay artist olmak istediğini belirten bir mektup bırakarak onu terk etmiştir. Mustafa, Fahriye'yi geri istemektedir. Önce Fahriye onu kesin bir dille reddeder. Ne var ki, Mustafa kendisini vurduğunda Fahriye fikrini değiştirir ve ona geri koşar. Bu bir yandan hayal kırıklığı yaratan bir sahnedir. Fahriye yine en başta kendini yüzüstü bırakan erkeğe dönmüştür. Bu anlamda film, Yeşilçam dönemi filmlerindeki kadınlar için en gözde değerler olarak sunulan sadakat, fedakârlık ve iffet gibi değerleri olumlar niteliktedir.

Öte yandan bu, Fahriye'nin dönüşümü ile değil, erkeğin dönüşümü ile olmuştur. Fahriye'nin kendisinin iş bulmasına yardımcı olan ustabaşı Cemil'e duygusal bir yakınlık duymasına karşın, Mustafa'dan bir türlü vazgeç(e)memesi, belki de yukarıda değindiğimiz, namusuyla çalışmayı yücelten ve cinselliği bastıran yeni Fahriye döneminin yine de cinsellik dolu Fahriye'ye yenik düştüğünü gösterir. Bunu vesikalık resmini hâlâ yanında taşımasından ve resmin tamamen yanmasını önlemesinden anlarız. Sondaki sürpriz gelişme ile 'özgür' seçimini eski sevgilisinden yana yapar. Öte yandan erkeğin bu değişimi, bütün olasılıkları tükettikten sonra yapmış olması ilgiye değer. Mustafa, önce karısının kendisini terk etmesi, ardından babasının onu evden kovması ve mirasından men etmesi sonucunda Fahriye'ye bir anlamda sığınır.

Mustafa'nın kadının cinsel arzusunu temsil etmesi hakkında bir diğer gösterge de 'özgür kadın' filmlerinde ortaya çıkan yeni unsurlardan biri

olarak, erkeğin de bir cinsel nesneye dönüştürülerek sunulmasıdır. Uzunca yıllar cinselliğin yalnızca kadın cinselliği olarak tek yanlı ele alındığı Türk sinemasında, erkek vücudu da bir cinsel nesne olarak kullanılmaya başlamıştır. *Fahriye Abla*'daki Mustafa'yı canlandıran Tarık Tarcan'ın da filmde hemen hemen Müjde Ar kadar bir cinsel nesne olarak kullanıldığını söylemek olasıdır. Mustafa da Fahriye'nin ona aşk ve tutkuyla bakan bakışlarına maruz kalır, onun vücudu ve kasları da teşhir edilir. Fahriye bir önceki dönemin melodram filmlerindeki kadınlardan farklı olarak, sevdiği erkeği arzuladığını hem bakışları hem eylemleri ile göstermekte, cinsel isteğin karşı konulamaz cazibesini seyirciye de iletebilmektedir.

Bir başka açıdan filmin sonu, başındaki özgür Fahriye'yi klasik melodram kadınları seviyesine indirir. Fahriye'nin çabası, ölesiye/delicesine âşık olduğu erkekle ilgilidir. Çapkın olduğu için, cinselliğini yaşamak için değil, gerçekten sevdiği için birlikte olmuştur sevgilisiyle. Dolayısıyla film, diğer melo-dram türü örneklerin seviyesine inmiş olur. Fahriye'nin sevgilisi Mustafa ile cinsel ilişkiye girmesi, bilinçli bir tercihle değil, onun kendisiyle evlenme vaadinde bulunması üzerine gerçekleşmiştir.

Sonuç

Turgul, Türk sinemasında değişen dönemlerin çatışmalarını işlemesiyle tanınmış bir yönetmendir. İlk yönetmenlik denemesi olan *Fahriye Abla*, kadın hareketinin ortaya çıktığı ve kadın özgürleşmesinin tartışıldığı 1980'lere denk gelir ve bu konuyu Dıranas'ın şiirinden yola çıkarak inceler.

Filmi üç bölüme ayırarak incelediğimiz çalışmamız, filmin dönemin yeni yeni gelişen kadın hareketlerini ve bunlar karşısında Türk entelektüellerinin kafa karışıklığını yansıttığını ortaya koymaktadır. Seyirciyi umursayan bir yönetmen olarak Turgul, film boyunca değişip duran bir ideal kadın sergiler. Önce, karşımıza cinsellik dolu, bunu yaşamaktan korkmayan, bu uğurda ölmeyi ve öldürmeyi göze alan Fahriye Abla çıkar. Ardından ekonomik olarak özgürlüğünü elde etmiş fakat cinsellikten uzaklaşmış bir Fahriye Abla ile karşılaşırız. Aynı kısımda artistlik hayalleri peşinde koşarken pavyona düşen kadın tiplemesi de verilmektedir. Bu bağlamda eski fikirler tamamen yanlış değildir, ama kadını eski ölçülerde kısıtlamak da gerekli değildir. Fahriye Abla, cinselliğini bir kenara bırakıp özgürleşen kadın olarak belki de eski ile yeninin bir mutabakat noktasıdır. Neyse ki, film burada bitmez, son bölümde Fahriye Abla sürpriz bir şekilde ilk aşkına geri döner. Bunu

Fahriye'nin cinselliğine geri dönüşü olarak okumak mümkünse de, eski melodramların izini de taşıdığını kabul etmek gerekir.

Günümüzde kadına karşı şiddet olayları artmış ve kadının özgürleşmesi konusu ön plana çıkmıştır. *Fahriye Abla* ve dönemin diğer kadın filmleri, kadının özgürleşmesi ile ilgili tartışmaların geçmişte hangi düzlemler üzerinde yapıldığını ve o günden bugüne nasıl bir yol kat edildiğini veya edilmediğini görmek için bir şans vermektedir.

KAYNAKÇA

Alam, Mithat (2002). "Yavuz Turgul ile söyleşi", *Film Üzerine Panel ve Söyleşiler 2002*, Mithat Alam Film Merkezi, ss. 122-155.

Altınsay, İbrahim (1985). "Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği", *Gelişim Sinema*, Sayı: 8, ss. 18-21.

Arat, Yeşim (1998), "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Vatandaşlık", *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru* içinde, Ed. Artun Ünsal, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 67-76.

Coşkun, Taner (2006). "Şiir ve Sinema", *Varlık*, Sayı: 1184, ss. 14-17.

Çetin, Zeynep (1993). *Ergil Kültür Ortamında TV Dizileri ve Kadın*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Dıranas, Ahmet Muhip (1993). "Necdet, Ahmet", *Modern Türk Şiiri* içinde, İstanbul: Broy Yayınevi, 1993.

Dorsay, Atilla (2000). *Sinema ve Kadın*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eryılmaz, Tuğrul (1984). "Değişen Kadın İmajı", *Gelişim Sinema*, Sayı: 2, ss. 26-27.

Erus, Zeynep Çetin (1993). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Erus, Zeynep Çetin (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları.

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.

Evren, Burçak (1995). *Yeşilçam'la Yüz Yüze*, İstanbul: Açı Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (1993). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent (1985). "Türk Sineması ve Popüler Kültür", *Sanat Olayı*, Sayı: 37.

Kalkan, Faruk (1992). *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız Yayınları.

Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.

Kozanoğlu, Can (1992). *Cilalı İmaj Devri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kozanoğlu, Can (1996). "80'lerde Gündelik Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 13, İstanbul: İletişim Yayınları.

Onaran, Oğuz (1994). "Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri: Türk Filmleri ve Demokrasi", *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Oğuz Onaran v.d., T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, ss. 15-73.

Saktanber, Ayşe (1993). "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* içinde, Şirin Tekeli (Yayına Haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2.B., ss. 211-232.

"Senaryo Yazarlığından Yönetmenliğe Yavuz Turgul" (1984). *VideoSinema*, Sayı: 6, ss. 91-93.

Tekeli, Şirin (1993). "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* içinde, Şirin Tekeli (Yayına Haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2.B., ss. 15-50.

Ulusay, Nejat (1985). "Film Müziği", *VideoSinema*, Sayı: 8, ss. 91-97.

Uluyağcı, Canan (2002). "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar", *Kurgu Dergisi*, Sayı: 19, ss. 1-8.

Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman

Hakan Erkılıç

Senem Duruel Erkılıç

Giriş

Yavuz Turgul, Türk sinemasında özel bir konuma sahiptir. 1970'lerde Arzu Film'de senaryo yazarlığı yaparak sinemaya giren Turgul, toplumsal değişime dair refleksleri iyi okuyan, görmezden gelinen ya da kaçınılan konularla toplumu yüzleştiren, insan unsurunu her zaman ön planda tutan, bir dönem Yeşilçam olarak adlandırılan Türk sinemasının ve Hollywood'un kullandığı sinemasal kodları iyi bilen bir auteur'dür. Senaryosunu yazdığı ve yönettiği filmlerdeki özgün, sıcak ve soru sordurtan yapı, yönetmenin filmlerinin birkaç katmandan oluştuğunu gösterir.

Türk sinema tarihi çalışmalarında ve dönemselleştirmelerde birçok sinema yazarı ve akademisyen, Turgul'un *Eşkıya*'sını (1996) Türk sinemasında bir dönemin başlangıcı olarak kabul eder. 1990'ların ikinci yarısından itibaren seyircinin sinema salonlarında Türk sineması ile yeniden buluşmaya başlamasında *Eşkıya* filmi belirleyici olmuştur. Eş zamanlı olarak Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996), Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997) ve Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997) filmlerinde Türk sineması için yeni bir anlatı yapısı kurmuşlardır. 2000'ler bu yeni anlatının ya da anlatı yapılarının, ağırlıklı olarak gerçekleştirildiği, tekrarlandığı yıllar olmuştur. 90'ların ikinci yarısından bugüne Turgul'un sineması ise klasik anlatı yapısını koruyarak, ancak kendi içinde farklılaşarak yoluna devam etmektedir. Bu makale, Yavuz Turgul'u, son dönem Türk sineması içinde hem klasik sinema anlatımını sürdüren, hem de Türk sineması geleneğinin izini süren, ayrıksı konuma sahip bir "auteur" yönetmen olarak ele almaktadır. Turgul'un sinemasındaki kahraman anlatıları, yönetmenin gerek auteur kimliğinin, gerekse klasik anlatı sinemasını en iyi biçimde gerçekleştirdiğinin adeta göstergesidir. Aynı zamanda kahramanlar, Turgul'un sinemasındaki toplumsal meselelere derin bir bakış için anahtar konumdadırlar. Turgul'un filmleri sadece senaryosu ve yapısıyla değil, çerçeve düzenlemeleri, mizanseni, karakterlerin çerçeve içinde konumlandırılmaları, aydınlatma gibi görsel öğelerle de, klasik anlatıyı sinematografik olarak oluştururlar.

Bu çalışma, artık tek kahramanın değil çoklu karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı, ya da erdemleriyle değil zaaflarıyla ele alınan karakterlerin ana

kahraman oldukları filmlerin çekildiği bir dönemde, neredeyse mitsel kahramanlar yaratan Turgul sinemasına "kahraman" olgusu üzerinden odaklanmayı amaçlamaktadır. Çalışmada *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Eşkıya* (1996) ve *Gönül Yarası* (2004) filmleri üzerinden kahraman ve kahramanın temsili değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Klasik Sinema Anlatımı ve Kahraman

Turgul sinemasındaki "kahraman" ögesini temellendirmek için öncelikli olarak "klasik anlatı sineması" kavramını açıklamak faydalı olacaktır. McKee'nin (1997: 38) ifadesiyle "zamansız ve kültürler ötesi, dünyadaki bütün toplumlar için temel, uygar ve ilkel, zamanın gölgeleri içinde milyonlarca yıldır kulaktan kulağa anlatılan öyküler"dir. Sinema, bu zamansız öykülerin yeni aktarıcısıdır. Bu anlamda kimilerine göre sözlü hikâye anlatıcılığı geleneğinin görsel ve işitsel platformdaki taşıyıcısıdır. Modern mitolojidir (Tecimer, 2005).

Klasik anlatı veya Bordwell ve Thompson'ın (2008: 94-95) deyimiyle Klasik Hollywood anlatısı; giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle, neden-sonuç ilişkisine dayanan ve bu ilişkide kronolojik zaman akışını takip eden yapısıyla ve hikâyeyi ilerleten unsurun kahramanın arzusu ve çatışması olmasıyla belirginlik kazanır. Robert McKee (2007: 38) klasik anlatıyı kısaca şöyle tanımlar:

> *Klasik tasarım kendi arzusunu yerine getirmek için her şeyden önce dışsal çatışma güçlerine karşı süregiden bir zaman boyunca mücadele veren etkin bir kahramanın etrafında, kurmaca gerçeklikle ilişkili tutarlılık ve nedensellik içinde mutlak, geri dönülmez bir değişimle sonlandırmak üzere oluşturulmuş bir öykü demektir.*

Klasik anlatı sinemasında her sahnenin genel senaryo yapısı içinde olay örgüsünü ilerletecek ve açımlayacak anlamlı bir fonksiyonu vardır. Benzer biçimde sahne içindeki tüm karakterler, diyaloglar ve mizansen dramatik yapıyı besleyecek biçimde yaratılır. Bu unsurların kullanımı öykünün okunmasına dair sınırları belirler. McKee (2007: 39), "Klasik tasarım" olarak ifade ettiği klasik anlatımın ilkelerini ise şöyle sıralar: Nedensellik, kapalı son, doğrusal zaman, dış çatışma, tek kahraman, tutarlı gerçeklik ve etkin kahraman.[9] Klasik anlatımda yapı çoğunlukla olay öykü üzerine kurulur. Akyürek (2004: 92-93) olay öykü kavramını açıklarken, çarpıcı bir olay anlatımı ile izleyici arasındaki ilgi bağlantısının kurulduğunu ifade eder. Olaylar dizisi ile olayın zaman öğesi arasında düzenli bir bağlantının,

serim, düğüm, çözüm bağlamında gelişimine dayandığını belirtir ve bu tür öykülerde diğerleriyle ve kendisiyle çatışan kişinin değişimine dikkat çeker. Bir diğer değişle olayın, eylem içindeki karakterin değişimiyle gerçekleştiğini vurgular. "Yapı karakterdir, karakter yapıdır" (McKee, 2007: 87). Seyircinin ağırlıklı olarak kahramanla özdeşleşmesine dayalı bir yapı sunan klasik anlatı sinemasında temel belirleyici öğeler kahraman ve çatışmadır. Champbell'a (2000: 30) göre,

> *Kahraman, genel geçerliği olan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin görüleri, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin başlıca pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, şimdiki, çözülen toplumdan ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandırlar.*

Dramatik anlatının "'merkezi' konumunu işgal eden, içerik ve biçimin olmazsa olmaz öğesi olarak varlığını sürdüren" (Ünal, 2008: 95) karakter, ana kahraman (protagonist) olarak tanımlanabilir. Dramatik yapıda ana kahramanın karşısında yer alan ve eylemleri ile ana kahramanın amacına engel olan kişi ya da güç, karşıt kahramandır (antagonist). Bu bağlamda Lukacs'ın roman kahramanı ile epik kahraman arasındaki ayrımına da değinmek gerekir. Roman kahramanı bireysel ve yalnız bir öznelliğin temsilcisiyken, epik kahraman, verdiği her savaşta roman kahramanından farklı olarak, bir topluluğun temsilcisi ve anlamlı bir bütünün parçasıdır. "Roman kahramanı "sorunsal birey"dir; çünkü her zaman onu çevreleyen nesnel dünyaya (doğaya ya da "ikinci doğa" olan topluma) karşı konumlanmıştır" (Koçak, 2003: 13-14). Sinema hem epik kahramanlardan hem de roman kahramanlarından yararlanmaktadır. Miller (1993: 129-133) karakterin fizyolojik, psikolojik, kişilerarası ve kültürel özelliklerine dikkat çeker. Bunlar arasında kültürel özellikler içinde belirttiği değer yargıları, politik eğilimleri, dinsel inançları, kısa ve uzun vadeli amaçları gibi özellikler çatışma kavramı açısından önemlidir. Dramatik anlatımın olmazsa olmaz öğesi olan ve "iki güç arasındaki zıtlığı ve çözümün kuşkulu olduğunu" betimleyen (Miller, 1993: 41) çatışma, "kişinin, diğer bir kişiyle, kendisiyle, doğa ve toplumsal çevresiyle ya da değer yargılarına karşı savaşımı" (Akyürek, 2004: 122) olarak tanımlanır. "Olay örgüsü net ihtiyaçları, tutkuları ve sorunları olan ve hedeflerinin peşinde iken karşıt bir güçle mücadele eden dinamik bir merkezi karakter yani protagonist etrafında döner." (Costello, 2010: 91) Klasik anlatı sinemasında

kahramanın, yaşamını değiştiren olaylar dizisinde karşıt güçle-antagonist-mücadelesi anlatıyı ilerletir. Sonunda kahramanın kazandığı başarıların yanı sıra yenilgiye ne kadar yaklaştığı ve yenilgiden nasıl kurtulduğu ve süreçte neler öğrendiği bilgileri ile doruğa ulaşır.

Turgul'un ele aldığımız *Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Eşkıya* ve *Gönül Yarası* adlı filmlerinin (diğer eserlerinde olduğu gibi[10]) McKee'nin ana hatlarını çizdiği klasik tasarım çerçevesinde gerçekleştirildiklerini belirtmek mümkündür. Yapı, karakterlerin eylemleri üzerinden oluşur. Çatışma ögesi ise temelde bir dış etkene dayalıdır. Kahramanların toplumsal değişimle çatışmaları, bir karşıt kahraman veya tip aracılığıyla somutluk kazanır. Ancak Turgul sinemasında, karakterlerin eylemlerinde dış çatışmadan öte iç çatışma belirleyici olur. Karakterler bir eylem içinde, öyküyü ilerleten ve yapıyı oluşturan eylem içinde gerçeklik kazanırlar. Bu açıdan Turgul'un filmlerinde yapı ve karakter birbirini bütünler. Onların gerçekliğini oluşturan öğelerden biri de insan olarak içine düştükleri ikilemdir, kendi içlerindeki öteki sesle olan mücadeleleridir. Kahramanların ikilemleri özdeşleşmeyi pekiştirir.

Turgul filmlerinde olay, kahramanların içine düştükleri çatışma ve bunun çözümüdür. *Muhsin Bey*'de olay, sanat müziğine tutkun, İstanbul beyefendisi olan Muhsin Kanadıkırık'ın değişen ve ona göre yozlaşan müzik endüstrisi içinde saf bir Anadolu çocuğu olan Ali Nazik'e türkü kaseti yapma mücadelesinde kendisi, çevresi ve toplumsal değişimin somutlandığı Ali Nazik'le çatışmasıdır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde olay, değişen sinema sektörüne ayak uydurabilmek için entelektüel bir film yapmaya çalışan aşk filmleri yönetmeni Haşmet Asilkan'ın traji-komik öyküsüdür. *Eşkıya*'da olay, yıllarca hapis yatmış Baran'ın hapisten çıktıktan sonra onu ihbar eden ve sevgilisini elinden alan Berfo'dan intikam almak için Güneydoğu'dan İstanbul'a gelmesi ve burada tanıştığı Cumali ile kader arkadaşlığı yaparken kendi istemleriyle ve ortaya çıkan yeni şehir eşkıyalarıyla çatışmasıdır. *Gönül Yarası*'nda olay, Cumhuriyet değerleri doğrultusunda hayatını idame etmiş olan öğretmen Nazım'ın emekli olduktan sonra İstanbul'da taksicilik yaparken tanıştığı pavyon şarkıcısı Dünya ve onun eski kocası Halil'le arasındaki mücadeleye karışması, kendi çocuklarıyla yaşadığı çatışmanın, Dünya ve onun etrafında dönen olaylar ile çözülmesidir.

Turgul sinemasındaki kahramanlar, Muhsin Kanadıkırık, Haşmet Asilkan, Baran ve Nazım, seyircinin özdeşleşebileceği, özgün ve tanıdık,

tüm erdemleri ve zaaflarıyla çok yönlü karakterlerdir. Özgündürler, sinemamızda daha önce ele alınmış, alışıldık karakterler değildirler. İdealleri, amaçları ve içine girdikleri çatışmalarla Türk sinemasında farklılaşan karakterler olarak belirirler. Tanıdıktırlar, çatışma ve sorunlarıyla hem yerel hem de evrenseldirler. Karakterlerin çok yönlülükleri ise içsel çatışmalarında ve ikilemlerinde belirginlik kazanır. Filmlerin, ana kahramanlarının yapısı ve özellikleri olay örgüsü içinde şöyledir:

Muhsin Bey'in Muhsin Bey'i (Kanadıkırık):

Sanat müziği düşkünü, yalnız yaşayan bir İstanbul beyefendisidir. Sanat müziği ustası Afitap Hanım'ı düzenli olarak düşkünler evinde ziyaret etmektedir. Organizatörlük yapmaktadır. Arabesk müziği profesyonel olarak da reddetmesi nedeniyle işleri bir türlü yoluna girememektedir. Komşusu Sevda Hanım'a ilgi duymakta ama bunu ifade edememektedir. Rüyalarında Sevda Hanım'ı klasik Türk müziği söylerken görmektedir. Bakımı için titizlendiği menekşeleri, plakları, zorla çalışan eski arabası, fötr şapkası, el çantası, sabahları kahve, akşamları rakı içmesi ile kendine ait bir dünyası vardır. Anadolu'dan gelen saf Ali Nazik'i arabeske kaptırmamak için türkü kaseti yapmaya çalışır. Bu nedenle bağlı olduğu değerlere ihanet eder. Sahte ses yarışması düzenler. Kendi değerlerine ihanetin bedelini hapis yatarak öder. Çıktığında çevresindeki her şey değişmiştir. Ev sahibi Madam, apartman yıkılacağı için yurtdışına gitmektedir. Dertleştiği menekşeleri kurumuştur. Ali Nazik, pavyonda arabesk söylemeye başlamıştır. Rakibi Şakir'e Ali Nazik'i kaptırmıştır, Sevda Hanım'ı ise Ali Nazik'e... Finalde Sevda Hanım'ı ona kötü davranan Ali Nazik'ten geri alır.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Haşmet Asilkan:

Değişen sinema sektörü içinde var olmaya çalışan bir yönetmendir. Asıl adı Mümin'dir. Oyunculuğa ilk başladığında Haşmet adını almıştır. Evini, kitaplığını, giysilerini günün koşullarına göre değiştirir. Kerime Nadir kitapları arka sıraya, Vivaldi, Bach plakları ön sıralara yerleştirilir. Artık yıldız fotoğrafları yerine, soyut resimler duvarlarındadır. Dönem klişesi 'entel' görünümün aksesuarları olan yelek giyer, fular takar; pipo kullanır. Resim sergilerini, konserleri takip eder. Eski alışkanlıklarını ve değerlerini silmeye uğraşmakta, kendisiyle özdeşleştirilmiş ve artık hor görülen aşk filmleri yerine entelektüel çevre tarafından kabul görecek bir film yapmak istemektedir. Eşinden ayrılmıştır, genç oyuncu Jeyan'a ilgi duymaktadır. Çocuklarıyla iletişimi yoktur. Eski arkadaşlarına ihanet eder. Kendi filmlerini laboratuvardan çalar. Bütün uğraşlarına rağmen yaptığı film

başarısız olur. Entelektüellerden ilgi görmez. Jeyan'ı yapım asistanına kaptırır. İntihar etmek üzereyken yeni bir iş teklifi alır. Aşk filmi çekecektir.

Eşkıya'nın Baran'ı:

Arkadaşı Berfo'nun ihaneti üzerine 35 yıl hapis yatmıştır. Hapisten çıktığında öç almak ve aşkı Keje'yi bulmak için önce sular altında kalan köyüne, sonra hiç bilmediği İstanbul'a gider. Yolculukta Cumali ile tanışır ve dost olur. Cumhuriyet Oteli'nde kendisi gibi azınlık olanlarla birlikte kalır. Az konuşur. Üzerinde giysileri ile ayrıksı durur. Feodal değerlerin son eşkıyasıdır. Boynundaki muska gelenekselle olan ilişkisini simgeler. Belli değerlere sahiptir. Kaldığı otelde yardım ettiği kadının birlikte olma teklifini reddeder. İstanbul'u şehir eşkıyaları, mafya sarmıştır. Keje'yi bulur; Berfo'dan öcünü alır. Cumali'ye yardım etmek ister ve hayatını kaybeder.

Gönül Yarası'nın Nazım öğretmeni:

Cumhuriyet değerlerine bağlı, idealist bir öğretmen olup, emekli olunca Güneydoğu'dan İstanbul'a, Samatya'ya gelir. Çocukları ile iletişimi yoktur. Hatta çocukları, onları ihmal ettiği düşüncesiyle babalarına mesafelidirler. Kendi evinde kiracıları olduğu için Paris'e göç etmiş bir Ermeni'nin evinde kiracı olarak kalır. Emeklilik ikramiyesi bağlanıncaya kadar arkadaşı Takoz Atakan'ın arabasında geceleri taksicilik yapar. Bu sırada tanıştığı Dünya, eski eşi Halil ve kızları Melek yaşamının bir parçası olur. Dünya'ya ilgisi şefkatten öteye geçse de ifade edilmez. Çevresinin de baskısı ile Halil'le Antep'e geri gönderdiği Dünya'yı, bu kez kocasının şiddetinden korumak için almaya gider. Fakat, Halil'in kendini ve Dünya'yı vurmasına tanık olur. Melek'i yanına alır. Artık Melek'e kendisi ve asla çocuğu olmayacak olan kızı Piraye bakacaktır.

İsimleri, kahramanların içine düştükleri dramı anlatır. Muhsin Bey'in kanadı kırıktır. Haşmet Asilkan, Yeşilçam'ın tüm görkem ve ihtişamını yitirdiği bir dönemin, kendinden başka biri olmak isteyen, yitik mitsel kahramanıdır. Baran ve Nazım adları, doğrudan kimlikleri hakkında bilgi verir. Yüksek, ulu, güç, kuvvet ile bereketli, bolluk getiren yağmur anlamlarına gelen Baran, ağırlıklı olarak Kürtler'in kullandığı bir isimdir. Düzenleyen, düzene koyan, tertip eden anlamına da gelen Nazım, ayrıca Nazım Hikmet'i çağrıştırır. Filmin sonlarına doğru Nazım'ın kızı Piraye ile olan konuşması onun içine düştüğü dramı birkaç düzlemde açıklar niteliktedir.

Nazım: Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız.

Benim adım niye Nazım? Senin adın Piraye, ağabeyinin Memet... Niye?

Nazım ne kendi hayatını ne de yakınlarınınkini bir düzene koyamamıştır. Hem bu açıdan hem de Nazım Hikmet'in temsil ettiklerinden çok uzak düşmesi nedeniyle, kendi babasının hayallerinin kurbanıdır. Bankacı Piraye de, beyaz eşya satıcısı Memet de taşıdıkları adlarla hiçbir şekilde örtüşmeyen yaşamlarıyla, asla gerçekleşmeyecek (ya da çok uzak düştükleri) Nazım'ın hayallerinin kurbanıdırlar. Muhsin Kanadıkırık da, Baran da, Nazım da çözülen toplumdan ve ruhtan değildir. Onlar Türkiye'nin yakın tarihindeki sessiz dönüm noktalarında çözülen ya da değişen toplumun kısmen bilerek, kısmen koşullar nedeniyle dışında kalan karakterlerdir. Kendi konumlarını değerlendirebildikleri kadar etraflarındaki değişimi de akılcı bir biçimde tespit ederler. Kendilerinin değişim karşısındaki durumlarını ifade ettikleri uzun tiratları, sağduyulu tarafsızlıklarıyla adeta tanrısal bir bakışı yansıtır. Bu tiratlar, karakterlerin içine düştükleri ikilemi açıklamanın ötesinde, seyirciyi ele alınan dünyaya dair sorularla baş başa bırakır. Örneğin, *Gönül Yarası*'nda "Nazım'ınki fedakarlık mı düşüncesizlik mi? Dünya'nınki cesaret mi, korkaklık mı? Halil'inki aşk mı, delilik mi? Mehmet'inki çıkarcılık mı, akılcılık mı?"dır (Şirin, 2005: 11). Kahramanların bilinçleriyle yaptıkları tespitlerle yaşam pratikleri bir türlü örtüşmez. Erdemleriyle, kendi çıkarlarını gözetmeyen samimi fedakârlıklarıyla, herkesin iyiliği için düşünme potansiyelleriyle, Campbell'in çizdiği eksende toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktan beslenmişlerdir. Fakat yetenekleri, çoğunlukla sahip oldukları diğer erdemler nedeniyle baskılanmıştır. Muhsin Bey, arabesk müzik furyasında kaset yaparak para kazanabilecekken, kültürel beğenileri gereği sanat müziğini tercih eder ve arabeske mesafeli durur. Haşmet Asilkan diğer filmlerindeki karakterlerden farklı olarak değişmek ister, fakat beceremez. Bunun üzerine intihara teşebbüs eder. Onu da başaramaz ama bu trajikomik intihar girişiminde bile karakterin erdemleri rol oynamış ve adeta bir samuray gibi başaramadığı şey karşısında yok olmayı tercih etmiştir. Nazım, Güneydoğu'daki uzun öğretmenlik yıllarında dünyanın binbir çeşit halini, acısını görmüştür. Ama çocuklarının yaşadığı ve gençliğinin geçtiği İstanbul'a döndüğünde pavyon şarkıcısı Dünya aracılığıyla başka bir dünyanın içine girer. Nazım, Dünya'ya sevgi ve şefkatle yardım elini uzatırken yakın çevresinin baskılarına aldırmamış, inandığı değerler doğrultusunda hareket etmiş, değişen değer ve ilişkilere yüz vermemiştir.

Nazım'ın çelişkisi, hem çocukları hem de Dünya için iyilik yapmaya çalışırken bir taraftan da onların mahvına neden olmasıdır.

Kahramanların diğer erkek kahramanlarla ilişkisi, Doğu kültürüne özgü olan "zıtlıkların uyumu"na uygun olarak ikili çatışmalı yapıdan, dostluk ve dayanışmaya evrilir: *Muhsin Bey*'de Muhsin Kanadıkırık ile Ali Nazik; *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet ve Nihat; *Eşkıya*'da Baran ile Cumali gibi... *Gönül Yarası*'nda Nazım ile Takoz Atakan arasında esprili ve didişmeli bir dostluk vardır. Ama asıl olarak Dünya'nın eski kocası Halil ve Nazım arasındaki çatışma, Halil'in Nazım'ın tansiyonu için endişelenmesi, onu baba yerine koyması, eski karısı Dünya'yı ondan bir babadan kızını ister gibi istemesi ve intiharı seçerken kızı Melek'i ona emanet etmesiyle ilişki, dostluk olmasa da, alışılmadık gerçek bir yakınlığa dönüşür.

Turgul sinemasının ana kahramanlarının, *Fahriye Abla* (1984) dışında, erkeklerden oluşması ve bu erkek kahramanların anlatılarına eşlik eden kadınların sessizlikleri, filmografisinde dikkat çekicidir. *Muhsin Bey*'de Afitap Hanım, *Eşkıya*'da Keje, *Gönül Yarası*'nda Melek sessizdirler, konuşmaz ya da konuşamazlar. Bir simgesel anlatım olarak sessizlik, Afitap Hanım'la kaybolan bir kültüre ve müzik olarak Türk sanat müziğine, Keje'de sadakate ve karşı koymaya, Melek'te şiddete ve konuşulamayan bir dile, Kürtçe'ye dikkat çeker. Bütün bu özellikler, kadınların sessizliği, verili yapıya karşı bir direnme (Öztürk ve Tutal, 2001) olarak yorumlanır.

Champbell kahramanın biyografisindeki son eylemin ölüm ve ayrılık olduğunu belirtir. (2000: 397-398) Kahramanın ölümünden sonra hâlâ kaynaştırıcı bir imge olduğunu, kader anında kalkıp başka bir biçimde aramızda olacağını vurgular. *Eşkıya*'da Baran nesli tükenmiş bir kahraman olarak ölür, ancak seyircide o kahramanın bir başka toplumsal düzen içinde benzer erdemlerle tekrar karşımıza çıkacağına dair hırslı bir umut bırakır. Adeta "toplumsal düzen böyle olmamalıdır" başkaldırısı, kahramanın ölümüyle gerçekleşir. Baran'ın ölüm karşısındaki tavrı ise Champbell'in belirttiği gibi toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktan beslendiğini hatırlatır.

Bir Anlatım Öğesi Olarak Toplumsal ve Kültürel Dinamikler

Turgul sinemasındaki kahramanlar, tarihsel olarak hep bir toplumsal değişimin ve dönüşümün eşiğindedirler. *Muhsin Bey*'de 1980'li yıllardaki toplumsal dönüşüm, kültürel temelde yükselen bir çatışmada ele alınır. Muhsin Bey ile Ali Nazik arasında somutlaşan çatışma, temelde arabesk müzik ile Türk sanat müziği, eski ile yeni, geleneksel ile modern arasında

ve tüm değerler sistemi eksenindedir. "Arabesk demek geleneğin kopması demektir". (Belge, 1983: 400) Ali Nazik, tercihleriyle "yeni kent kültürü"nün temsilcisidir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, 80'lerin başında sinema sektöründeki değişimi, *Eşkıya*, bir zamanlar toplumsal başkaldırının sembolü olan eşkıyanın, 90'ların kent yaşamında naif ve savunmasız kalacak kadar kurtlarla çevrelendiğini anlatır. Eşkıya Baran için değişim, hapisten çıktığında baraj suları altında kalmış köyünü bulamadığında başlar. Bu coğrafi değişimin sinematografik aktarımı, simgesel olarak toplumsal değişime de işaret eder. Kürt kimliği olgusunun ifade edilmeye başlandığı bir dönemde *Eşkıya*'da, ana karakterlerin Kürt olması, bu kimliğin Türkiye'de geniş kitlelerce tartışılmasını sağlamıştır. *Gönül Yarası*'nda ise Kürtçe bilen bir Cumhuriyet öğretmeninin İstanbul'da artık Kürtçe türküler söylenen türkü barlara gittiği yıllardan söz edilmektedir. Dünya Kürtçe bilmez, ama Nazım öğretmen bilir. İdealist öğretmen Nazım'ın değişim karşısındaki trajedisi katmanlıdır. Yüce bir değer olan öğretmenlik, 2000'lerde artık anlamını yitirmiştir. Öğretmen Nazım, kendi çocukları dahil kimseye bir şey öğretemez. Öğrenir. Filmin başından itibaren yüceltilen öğretmenlik, Dünya'nın ağzında anlam değiştirir; toplumun günümüzdeki çift anlamlı bakışını yansıtır. Taksi şoförlüğü yapan Nazım'la ilk karşılaşmasında Dünya, ona gerçek işini sorar. Nazım başlangıçta taksicilik dese de Dünya'nın külyutmaz hâli karşısında öğretmen olduğunu itiraf eder. Dünya'nın ilk tepkisi "estağfurullah"tır. Filmin sonlarına doğru ise Dünya, "kaderimiz kendi elimizde, seçimlerimizi yaşarız" sözleriyle kendisine ders veren Nazım'a karşı çıkarken kullandığı "öğretmen" sözcüğü, bu kez bir hakarete dönüşür.

Yinelenen "değişim, toplumsal dönüşüm" motifi ve bunun üzerine inşa edilen yapı adeta filmlerin ana karakterlerinden biridir. Turgul, filmlerinde değişim ile ona maruz kalan ana karakterin çatışmalarını öykülerken, Türkiye'nin hızla değişen toplumsal ve kültürel dinamiklerini hikâyenin arka planına yerleştirir. Bu arka plan, "kültürel çatışmalara özellikle de gittikçe yok olmakta olan geleneklere, olağandışı modernleşmenin bozucu gücü arasındaki gerilime" (Erdoğan, 2007: 51) odaklanır.

Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'le kurumsallaşan modernleşme[11] çabaları, toplumun hemen her alanına nüfuz etmiştir.[12] Cemaatten ulus devlete, ümmetten laik topluma, feodal yapıdan kapitalist topluma, köyden kente, gündelik yaşam pratiklerinden kültürel kodlara yaşamın hemen hemen her alanında sürekli bir değişim yaşanmıştır. Özellikle 80 sonrası bu

değişim, darbe ve Özal iktidarları döneminde daha da hızlanmış, iki kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya geçilirken Türkiye'de liberal, küresel ekonomiye eklemlenmiş, gündelik hayat pratiklerinde ve değerlerde ciddi değişimler gözlenmiş ve resmi tarih anlayışı sorgulanmaya başlamıştır. 2000'li yıllar toplumun her açıdan büyük değişimler yaşamasına tanıklık etmiş; Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana sorun olarak görülen din ve Kürt kimliği olguları belirginlik kazanmıştır.

Turgul filmlerinde değişim süreçlerini ele alırken Cumhuriyet değerleri, göç, zorunlu göç ve azınlıkların İstanbul'u terk etmesi, toplumsal dönüşümü ifade ederken sıklıkla başvurduğu olgulardır. Eşkıya İstanbul'a geldiğinde Cumhuriyet Oteli'nde kalır, Nazım Cumhuriyet değerlerinin[13] belki de son taşıyıcılarındandır.

Turgul'un filmlerinde karakterlerin Anadolu ile olan bağları ön plandadır. Öykü İstanbul'da geçse de karakterler Doğu'dan İstanbul'a gelmişlerdir. *Muhsin Bey*'in Ali Nazik'i, *Gönül Yarası*'nın Nazım'ı, Dünya'sı ve Halil'i, *Eşkıya*'nın Baran'ı İstanbul'a Doğu'dan gelen konuklar ya da yeni ev sahipleridir. Filmlerdeki ana karakterlerin İstanbul'a gelişi ile eş zamanlı olarak fonda hiç görmediğimiz azınlıkların gidişleri, hatta İstanbul'daki evlerini birer birer terk etmeleri üzerinde durulur. Azınlıkların İstanbul'u terk etmesi motifi Turgul'un hemen hemen tüm filmlerinde işlenir. Azınlıkların ağırlıklı olarak bir nostalji ögesi olarak ele alındığı düşünülse de, temelde yaşam izlerini bırakarak evlerini terk etmiş azınlıklar motifi, toplumsal değişimi daha da belirginleştirmektedir. *Eşkıya*'da, Cumhuriyet Oteli sakinleri İstanbul azınlığıdır. *Gönül Yarası*'nda Takoz Atakan, ölen Avgani Teyze'nin evini, Paris'te yaşayan yeğeni Kirkor satamayınca Nazım için kiralar. Evde İsa figürü bulunan haç, Yaşar Kemal okuyarak uyuyan Nazım'ın da, yaralandığında Nazım'ın evine sığınan pavyon şarkıcısı Dünya'nın da yatağının başucunda asılıdır. Muhsin Bey hapisten çıktığında Beyoğlu'nda yıkılan binaların önünden geçer, kendi apartmanına gelir, azınlık ev sahibesi ile karşılaştığında kucaklaşır. Madam iyi değildir. Bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlardır. Onların evlerini de... Beyoğlu artık eskisi gibi olmayacaktır. Madam Paris'e gidecek ama anıları burada kalacaktır.

Türk Sineması Geleneğinin Taşıyıcısı Turgul

Turgul sinemasında toplumsal doku, dönemin tüm popüler ikonları, yakın geçmişin ve şimdinin imgeleri, sinemasal olarak aktarılırken hem modernleşme sürecini tüm sorun ve zaaflarıyla yansıttıkları için yereldir, hem de yaşamın içinden keşfedilmiş tanıdık ögelerdir.

Drama ve tarihsel romanı, tarihsel ruh ve toplumun arasındaki etkileşim bağlamında inceleyen yapıtında Lukacs (2008: 143) dramatik karakterleştirmede, yaratıcılıktan önce hayatta drama uygun karakterlerin ve çatışmaların keşfedilebilmesinin önemine dikkat çeker.

> *Dramatik karakterleştirmenin yani karakterleri dramatik olarak yaşar kılma yeteneğinin büyüklüğü demek ki sadece oyun yazarının karakter yaratma gücünün aslında ne kadar gelişmiş olduğuna değil, daha çok, aslında her şeyden önce, gerçek hayatta drama formunun içsel gereklerine öznel ve nesnel olarak uygun gelecek karakterleri ve çatışmaları ne derecede keşfedebileceğine bağlıdır.*

Bu açıdan bakıldığında Turgul'un, çatışmaları ve karakterleri oluştururken yaratıcılığının yanı sıra toplumsal arka plandaki değişimleri, bu bağlamda hayatı, iyi gözlemlediği ve keşifler yaptığı açıktır. Turgul, ele aldığı konuyla, yarattığı kahramanlarla ve bu kahramanların yerele özgülükleriyle "bizi biz yapan hikâyelerin" (Randhall, 1999) anlatıcısı olur. Bu hikâyeler Turgul'u yerele, "buraya ait"liğe götürür. Yerel olma, Turgul sinemasında iki bağlamda değerlendirilebilir. Birincisi, hikâyelerinin karakter ve çatışmalarının hayatla kurduğu bağ ile ilgilidir. İkincisi ise bu hikâyelerin anlatım biçimi olarak Türk sineması geleneği ile kurduğu bağa ilişkindir. Filmlerinde Yeşilçam sinemasının izlerini karakter tasvirleri, mekân kullanımları, dostluk gibi temaların işleniş biçimi ve özellikle melodram ögesinin kullanımı bağlamında görmek olanaklıdır. Turgul'un Arzu Film ekolünden gelmesi ve Türk sinemasının usta yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'le çalışmış olması doğal olarak bu izleri daha da görünür kılacaktır. Ancak Turgul sinemasını hem yerli hem de evrensel yapan unsur, melodram ögesi başta olmak üzere pek çok anlatım unsurunun Yeşilçam sinemasında kullanımından izler taşımakla birlikte farklılaşmış olması ve çekildiği dönemin özelliklerine uyarlanmış olmasıdır. Örneğin, *Gönül Yarası*'nda Halil'in[14] Melek'i Samatya meydanında kaçırdığı sahnelerde, bazı televizyon dizilerinde[15] yeniden inşa edilmeye çalışılan ve seyircinin yakından bildiği, Türk sinemasının çok kullandığı küçük insanlara ait dostluk, dayanışma, mahallelilik gibi duygular hatırlatılır. Meydan ve karakol sahneleri, mahalle kalabalığı ve olay akışı ile Yeşilçam'a adeta bir saygı duruşu niteliğindedir. Komiser, babacan tavrı ile Hulusi Kentmen'dir. Manavı, balıkçısı, kahvehanecisi ile mahalle esnafı, 50'lerin, 60'ların

siyah/beyaz Türk filmlerinden ve 70'lerin Arzu Film ekolü aile filmlerinden çıkmış, 2000'lerde Dünya, Melek ve Nazım'a yardıma gelmişlerdir.

Yeni bir kanal olarak da yorumlanan *Eşkıya* üzerine Erdoğan'ın (2007: 52) değerlendirmesi, Turgul'un hem Türk sineması geleneği ile bağı hem de onu geliştirme çabasının görülmesi açısından önemlidir.

> *"Eşkıya", modern Hollywood'un güncelliği ile Türk Sinema geleneğini birleştiren biçem ve anlatı unsurlarıyla dikkate değer bir filmdir. Filmin Türk popüler Sineması'nın mirasını ilerletmeye çalıştığını ve geçiş halindeki dünyadan anlam çıkarabilmek için sinema ile ilgili yöntemleri araştırmaya teşebbüs ederek sessiz sakin bir şekilde yeni öykü anlatım biçimleri aradığını anlamak önemlidir.*

Turgul sinemasının, Türk sineması ile olan bağını melo-dramı dönüştürmesindeki ustalığında da görmek mümkündür. *Muhsin Bey, Eşkıy*a ve *Gönül Yarası* melodramın kodlarından yararlanmasına karşılık tür olarak melodram sinemasından oldukça uzak durur.[16] Turgul "'hem otantik hem masalsı' filmleriyle, melodramatik durumları altı boş klişeler olmaktan sıyırıp duygusallığı ciddiye" (Tabak, 2005: 10) almasıyla bunu gerçekleştirirken seyircinin alışkın olduğu aşk, tutku, arzu, fedakârlık, hüsran, mahrumiyet, ilahi aşk gibi melodrama ait kodları kullanır. "Cinsel arzunun doğadaki daha tinsel bir şey için geri plana itilmesi" (Erdoğan, 2007: 53) ile duygusallığı oluşturur ve böylece seyircinin öyküye katılımını sağlar. Erdoğan (2001: 251) Türk sinemasının, tür sineması olduğuna dikkat çeken ve melodramın bir kipsellik olarak devrede olduğunu belirttiği makalesinde *Eşkıya*'nın yerelliğini de daha çok seyircinin Yeşilçam'dan tanıdığı, sevmediği bir erkekle evlendirilen bir kadının kendisini ona sunmaması; aşkın, aşk nesnesinden daha üstün düzeyde değerlendirilmesi; kaybetmek, feragat etmek, teslimiyet gibi kavramlarla ilişkili olması, mahalle olgusuna yer vermesinin, seyircide "ah keşke" duygusunu oluşturması nedeniyle melodram kipinin yeniden kullanıma sokulması (2001: 252-255) olarak yorumlar.

Yavuz Turgul filmleri, Türk sineması geleneğinden izler taşımakla birlikte, geçmiş/gelecek, geleneksel/modern çatışması ekseninde tekrarlanan değişim motifiyle, kahramanın filmler arasında adeta farklılaşarak devam eden serüveniyle, bir yaşam mekânı olarak Beyoğlu'ndaki değişiminin izlenmesiyle, *Muhsin Bey* ve *Eşkıya*'da çatıların sinematografik kullanımıyla, ana kahramanı merkeze alan, ilgi odağında tutan çerçeveleme düzenlemeleri, kahramanı tanıtan ayrıntı çekimleri ve

mekân taramaları gibi kendine özgü sinemasal anlatımıyla dikkat çeker. Bu açıdan Turgul bir geleneğin taşıyıcısı olduğu oranda özgün eserlerin yaratıcısı bir auteur'dür.[17]

Nostalji Değil Değişim:
Toplumsal Eleştiri Olarak Geçmiş / Gelecek Çatışması

Turgul sineması, değişim dönemindeki insanların ikilemleri üzerinden okunurken, nostalji sineması olarak da (Esen ve Kayador, 2009) değerlendirilmiştir. Toplumun değişen yapısı ve bunun karşısındaki yabancılaşmış bireyin, filmin kahramanının ikilemleri ve kahramanların ağırlıklı olarak geçmiş/gelecek, doğu/batı ve geleneksel/modern ikiliklerinden ilkinin temsilcisi olmaları, yani geçmiş değerlere bağlılıkları, doğulu ve geleneksel tutum ve davranış özellikleri göstermeleri, özellikle *Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Gönül Yarası*'nı nostalji üzerinden okumayı olanaklı kılmıştır.

Nostalji, genel kabul gören bir ifade ile "geçmiş bir çağa, geçmişteki yaşama duyulan aşırı sevgi ve özlem" (Püsküllüoğlu, 2004: 979) olarak tanımlanmaktadır. Turgul'un sinemasında kahramanlarının geçmişe özleminden öte, kendi değerleriyle değişen toplum yapısı içinde var olma mücadelelerinin getirdiği sıkıntı dikkat çekicidir. Ne Muhsin Bey'in rüyalarına giren alaturka ne Haşmet Asilkan'ın Kerime Nadir romanlarından oluşan kitaplığı ne de Nazım'ın idealist duruşu bir nostalji öğesi olarak yorumlanamaz. Kahramanların içinde bulundukları durum, tutkuyla bağlı oldukları değerleri yaşayamama, değişim sürecine uyum sağlayamama durumudur.

Gönül Yarası'nda Piraye'nin uzun monoloğu[18], Nazım'ın kuşağının, Cumhuriyet ideallerine inanmış bir kuşağın yıllar sonra yaşadığı yalnızlığı özetlemektedir. Piraye, kişisel hikâyesinin ötesine geçerek, bir toplum tahayyülü etrafında ülkülenmiş bir kuşağın yenilgisini, yalnızlığını ifade etmektedir. Nazım ise kızının eleştirileri karşısında sessizdir.

"...kahramanlar genellikle kendi sosyo-kültürel geleneklerinin son temsilcisi görünümündedir. Sosyo-kültürel değişimin ara yüzlerinde yalpalar dururlar. Öyle ki ayakları geçmişte, gelenektedir ve oraya çok sıkı basarlar. Diğer ayakları ise boşluktadır; çünkü şimdi ve buraya basamazlar. Şimdi ve bura onların iç dünyalarında ihanetin zamansal ve mekânsal karşılığıdır. Kahramanların güncel sosyal yapıya tutunamamışlıklarından

yayılan burukluk" (Kara, 2007: 48) seyircide nostalji duygusunu oluşturabilir ve filmlerin bunun üzerine kurulu olduğu algısına neden olur. Filmlerde ana kahramanlardan öte, yan kişiliklerde nostalji olgusu daha açık görülür. Modernlik daha iyi ve daha özgür bir yaşam konusundaki vaatlerini gerçekleştirmediğinden, modernleşme sürecinde kıyıya köşeye itilen insanların bugün geçmişe özlemle baktıkları, geniş çevrelerin paylaştığı bir kanıdır. (Özyürek, 2008: 17) *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet ve oyuncu arkadaşı "eski jön" Nihat arasındaki diyaloglar bu durumu açıkça gösterir:

Haşmet: *"Her gün yeni bir şey oluyor Nihat. Geridekalırsak düşeriz usta. Kendimizi ne kadar yenilersek okadar geleceği görebiliriz"*

Nihat: *"Ben geçmişi seviyorum; ne bugünü, ne yarını...Benim parçalarım orada"*.

Nihat'ın diyaloglarının aksine Turgul'un filmleri nostaljik filmler değildir. Karakterlerinden bazılarının geçmişe özlem duyması, Turgul'u nostaljik bir yönetmen yapmaz. Kaldı ki, Muhsin Bey'in neredeyse düşmanı haline gelmiş rakibi Şakir tarafından "naftalinli" olarak anılması Turgul'un nostalji konusuna ironik yaklaşımını da gösterir (Duruel Erkılıç, 2008: 134). Turgul sinemasında nostalji, geçmiş ile gelecek, geleneksel ile modern arasındaki gerilimi ortaya çıkaran bir unsur olarak yer alır. Dolayısıyla, Turgul bir motif olarak nostaljiyi, değişim sürecini ve bunun karşısındaki bireyi anlamak için dramatik yapının olmazsa olmaz bir öğesi olan çatışmayı yaratmak için kullanır.[19]

Sonuç

> *Turgul'un filmlerinde hep bir umut ışığı vardır. Kahramanları traji-komik duruma düşse de, yaşamdan bıkıp intiharı denese de filmin sonunda yaşama dört elle sarılıp 'kendilerine ait' bir dünya yaratırlar. Ancak Baran yıllardır görmediği sevdiğini alıp götürecek kadar yaşamayı beceremez şehirde. Geleceğe dair umut ışığı yoktur artık. Baran'la birlikte, Haraptar'ın Züğürt Ağa'sı, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan, Gölge Oyunu'nun Abidin'i ve Mahmut'u da ölmüştür* (Kıraç, 1997: 52).

Oysa Turgul'un karakterleri ölmez. Turgul'un "gerçek hayatta drama formunun içsel gereklerine öznel ve nesnel olarak uygun gelecek karakterleri ve çatışmaları" keşfederek onları yeniden yaratması, toplumsal değişimi gözlemleyerek hikâyelerinde bir motif gibi kullanması ve karakterlerini bu değişim üzerine kurarken "şimdiki, çözülen toplumdan ve

ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktan" besliyor olması nedeniyle, karakterleri ölümsüzleşirler. Cumali ölümden korktuğunda, Baran'ın söylediği, "Korkma sadece toprağa gideceksin... Sonra toprak olacaksın... Sonra sularla birlikte bir çiçeğin bedenine yürüyeceksin... Oradan özüne ulaşacaksın... Çiçeğin özüne bir arı konacak... Belki... belki o arı ben olacağım." doğu felsefesini de yansıtan repliğindeki gibi, Turgul'un diğer kahramanları, Nazım'da yeniden vücut bulur. Nazım, bir bakıma Baran, bir bakıma ise Muhsin Bey'dir. Seyircide bu algının oluşmasını kolaylaştıran bir unsur da, tüm karakterlerin Şener Şen tarafından canlandırılmış olmasıdır. Turgul böylece, her yeni filminde yeni kahramanlar yaratırken aynı zamanda diğer kahramanlarının da bir şekilde hayat bulmasına olanak tanır. Aynı zamanda Nazım'ın kendisi için söylediği "bir daha dünyaya gelsem gene aynı yollardan yürüyeceğim" yargısı, tüm karakterleri için geçerlidir. Böylece Turgul, epik kahraman ile roman kahramanının özelliklerini, kendi karakterlerinde bir araya getirir. Filmografisinde tek etkin kahraman öykülerinden, çoklu kahramanlara yöneliş görülse de, temel olarak erdemleriyle var olan ana kahraman, öykünün belirleyeni olur.

Turgul, auteur sinemacı kimliğiyle hem klasik dramatik yapıyı hem de Türk Sineması geleneğini geliştirerek yeniden kurar. Filmleri, yalnızca karakterlerle özdeşleşmeye dayalı bir olay sineması değildir. Bu yapı üzerinden hareket etse de filmlerin sonunda izleyici rahatlamış, arınmış bir şekilde salonu terk etmez. Turgul sinemasında olay, karakterlerin çatışmalarını sergilemek ve izleyicinin ilgisini film üzerinde tutmak için vardır. Turgul sineması bir kahraman anlatısıdır ve kahramanın iç ve dış çatışmaları seyirciyi, yaşanan değişim üzerine düşünmek için yanıtlanması gereken sorularla baş başa bırakır.

Turgul, 1980 sonrası Türkiyesi'ni, dönemin siyasal ve kültürel ikliminden hareketle kadın sorunundan arabeske, etnik kimlikten Cumhuriyet ideolojisine, sinemada üretim sorunundan eşkıyalığa kadar farklı bağlamlarda irdeler. Toplumun/dönemin temel sorunlarından beslenen hikâyelerini, doğu/batı, geçmiş/gelecek, modern/geleneksel ikilikleri üzerine kurar ve temelde insan ilişkilerinde yaşanan değişimi ve değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterleri anlatır. Söz konusu ikilikler, toplumsal ve kültürel değişim sürecinin çatışmacı ortamının aktörleri olarak karakterlerin davranış ve tutumlarında belirleyici olur. Bu karakterler toplumsal değişimin dayatmalarına rağmen sanki bir yazgı gibi

erdemlerinden kopamayan kahramanlardır. Bu açıdan Turgul sinemasının tutumunu nostalji olarak değil, toplumsal eleştirel yorum olarak değerlendirmek mümkündür. Mardin'in (2000: 30) Türk modernleşmesinin açıklanmasında, modernleşme faaliyetleri sonucunda Türk kültürünün bu zamana kadar takip ettiği yolların öğrenilmesinde az kullanılan kaynak olarak gösterdiği Türk romanı yerine, Türk sineması konabilir. Bu bağlamda Turgul sineması, özellikle 80 sonrası süreci anlamak açısından önemlidir. Turgul sinemasını ve dolayısıyla kahramanlarını, modernleşme sürecinin topluma batılılaşma olarak benimsetilmiş olmasının ve toplumu bu bağlamda tartışmanın bir yolu olarak okumak mümkündür.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün vd. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul: Metis.

Abulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul: Bağlam.

Akdemir, Gamze (2002). "Doğu Kültürünün İnsanıyım", *Cumhuriyet*, 21 Nisan 2002.

Akyürek, Feridun (2004). *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak*, İstanbul: Mediacat.

Aldemir, Saniye ve Zafer Yörük (2005). "Son Mohikan'dan Gece Bekçisi'ne", *Express*, Sayı: 2005: 4, s. 38-41.

Baran, Tamer (1997). "Eşkıya Bize Bizi Anımsatıyor", *Antrakt*, Sayı: 97, ss. 22-25.

Berkes, Niyazi (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: YKY.

Bozdoğan, Sibel ve Reşat Kasaba (der) (1999). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (2008). *Film Sanatı*, çev. E. Yılmaz, E.S.Onat, Ankara: De Ki.

Büker, Seçil (2008). "Auteur Kurama Giriş", *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri* içinde, Ed. Seçil Büker ve Gürhan Topçu, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, ss. 312-316.

Cameron, Richard (1994). "Writing to Internalize Themes in Literature", *The English Journal*, Vol: 83:8:91-93.http://www.jstor.org/stable/820347?seq=2 (erişim: 23.01.2011)

Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı.

Costello, John (2010). *Senaryo Yazımı*, çev. B.Baysal, İstanbul: Kalkedon.

Duruel Erkılıç, Senem (2008). "Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze", *İletişim, Galatasaray Üniversitesi Yayını*, Sayı: 8, ss. 123-143.

Erdoğan, Nezih (2001). "Yeşilçam'ın Hayaleti", *İletişim*, Sayı:10, ss..251-256.

Erdoğan, Nezih (2007). "Yavuz Turgul'un Dünyası ve Eşkıya",*Cinemascope*, Sayı: 12, ss. 50-54.

Esen, Halim ve Vakur Kayador (2009). "Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji", *Selçuk İletişim Dergisi*, Sayı: 6:1, ss. 154-171.

Eisenstadt, S.N. (2007). *Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim*, çev. U. Coşkun, Ankara: Doğubatı.

Gökçe, Övgü ve Berke Göl (2005). "Türk Sineması ve Gelenek: Bir Senarist ve Yönetmen Olarak Yavuz Turgul", *Altyazı*, Sayı: 36, ss. 20-27.

Gündoğdu, Meral (1997). "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken", *25. Kare*, Sayı: 18, ss. 9-14.

Kara, Hayrettin (2007). "Melekler Ancak Kendilerinden Verebilenlere Dokunabilir", *Cinemascope*, Sayı: 12, ss. 48-49.

Kahraman, Hasan Bülent (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul: Agora.

Keyder, Çağlar (1999). "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kıraç, Rıza (1997). "Yavuz Turgul'un Sinemasında Geçiş Dönemi İnsanları", *Klaket*, Sayı: 5, ss.50-52.

Kocabaşoğlu, Uğur (Ed.) (2002) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 / Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim.

Koçak, Orhan (2003). "Sunuş", *Roman Kuramı* içinde, Georg Lukacs, İstanbul: Metis, ss. 13-14.

Kongar, Emre (1995). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, 5. Basım, İstanbul: Remzi.

Köker, Levent (1993). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim.

Lukacs, Georg (2003). *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis

Lukacs, György (2008). *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan, Ankara: Epos.

Mardin, Şerif (2000). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim.

McKee, Robert (2007). *Story*, çev. E.Yılmaz vd., İstanbul: Plato.

Miller, William (1993). *Senaryo Yazımı*, çev. Y.Büyükerşen vd., Eskişehir: Anadolu Üni.

Özbek, Meral (1999). "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği" *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss. 168-187.

Özgüven, Fatih (2005). "Gönül Yaraları", *Radikal*, 13 Ocak 2005, s. 22.

Öztürk, Ruken ve Nilgün Tutal (2001). "Sinemada Kadın Karakterin Sessizliği: *Sessizlik* Bir Direnme Pratiği Olabilir Mi?", *İletişim*, Sayı: 10, ss. 101-126.

Özyürek, Esra (2008). *Modernlik Nostaljisi*, çev. F.B.Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniv.Yay.

Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel.

Püsküllüoğlu, Ali (2004) *Türkçe Sözlük*, Ankara: Arkadaş Yayınları.

Randall, William L. (1995). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler*, çev. Ş.Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı.

Sarris, Andrew (1992). "Notes on The Auteur Theory in 1962", Mast,G.,Cohen,M.,Braudy,L. Ed. *Film Theory and Criticisim*, NewYork: Oxford Uni.Press, ss. 585-588.

Sarris, Andrew (1976). "Towards a Theory of Film History", Ed. Bill Nichols, *Movies and Methods vol: I*, Berkeley: University of California Press, ss. 237-250.

Şirin, Uygar (2005) "Turgul'un 'Arındırılmış' Sineması", *Radikal Sinema*, 15 Ocak 2005, s. 11.

Tabak, Yeşim (2005). "Buruk Bir Türk Filmi", *Radikal Cumartesi*, 8 Ocak 2005, ss. 10.

Taylor, Charles (2006). *Modern Toplumsal Tahayyüller*, çev. H.Koyukan, İstanbul: Metis.

Tecimer, Ömer (2005). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B.

Turgul, Yavuz (1997). "Söyleşi", *Popüler Sinema Eşkıya özel Sayısı*, ss. 44-47.

Ünal, Yörükhan (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*, İstanbul: Hayalet Kitap.

Wollen, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Z.Aracagök, B.Doğan, İstanbul: Metis.

Yavuz Turgul Sinemasında Mekân:

Pavyonlar

Canan Uluyağcı

Eğlenmek-Eğlendirmek

Eğlence... İnsanın var olduğu günden bugüne dek vazgeçemediği eylemlerden birisi. Eğlence, biçimini değişen dünyaya göre değiştirse de yaşam içerisinde var olmak zorunda olan bir kavram.

"Eğlence" esasında, bir tür zamanın tekdüzeliğini kırma eylemi. "Normal" olarak kodlanmış bir zamanı "normalin ötesine" geçirme biçimi. Eğlence, "zamanın dışında bir zaman, gündelik hayatın can sıkıcılığını kıran, değiştiren, hatta zaman zaman gündelik olanı dönüştüren toplumsal bir ifade biçimi. "Hoş vakit" geçirmenin belki de en sade yolu, bunu gündelik hayatın rutin işleri arasında kısa zamanlı da olsa bir farkındalık yaratarak yapmak, masalcı deyimiyle "zaman içinde zaman" yaratmak (Öztürkmen, 1999: 179). Kendisini günlük yaşamın tekdüzeliğinden, sıkıntısından kurtarmaya çalışan insan, değişik eğlence biçimleri yaratarak bir yandan kendisini ifade ederken-eğlenme biçimi kişinin sosyo-ekonomik durumuyla da çok yakından ilintilidir- bir yandan da toplumsal yapı ile ilgili olarak bilgi vermektedir. Kuşkusuz modernleşme ile birlikte eğlence biçimleri de değişmiştir. Çünkü modernlik, genellikle bir yandan kültürde parçalı, anonim ilişkilerin yayılmasıyla ve diğer yandan da toplumsal ve ekonomik yaşamdaki gitgide artan hızıyla tanımlanan bir durum olarak anlaşılmaktadır (Rojek, 2003: 12). Bu hızlı değişim içinde eğlence biçimlerinin de değişmemesi olanaksız olarak görülmektedir.

Eğlencenin iki boyutu olduğunu unutmamak gerekir: Bir boyutu eğlenmek isteyen insan, diğer boyutu ise eğlendiren insan. Eğlendiren insan kavramını günümüzde kuşkusuz "şöhret" kavramından ayrı düşünmemiz olanaksız. Özellikle Türkiye gibi ülkelerde "şöhret olmak", "para kazanmak" ve "köşeyi dönmek" kavramları ile çok yakından ilintilidir. Genellikle alt gelir grubundan gelen, yaşam içinde tutunmaya çalışan, biraz da sesi ve fiziği olan kişiler "şöhret" olmanın yollarını aramaktan kaçınmamaktadırlar ve şöhret olmayı bir kurtuluş yolu olarak görmektedirler.

Şöhret ya da ünlü olma olgusunu tüketim kültüründen ayrı düşünmek olanaklı değildir. Tüketim kültürü dediğimiz, çeşitli tutku ve özlemlerin- özgürlük, güzellik, doğa, rahatlık, sevgi gibi- satın alınabilecek ürünlerle eşleşmesi anlamına gelmektedir. Tüketilen, ürünün kendisi değil, "efsanevi" özellikleridir (Öncü, 1995: 91). Dolayısıyla her şeyin tüketildiği ve parasal bir karşılığının olduğu çağımızda şöhret sahibi olmak ve kendinden önce aynı yollardan geçen insanları idol olarak görmek ve tüketmek kaçınılmazdır. Ancak Rojek (2003: 18)'e göre şöhret toplumu, bizi şöhretlere imrendirme ve kendimizi başkalarında çabucak arzu ve kabul duyguları uyandıracak nesnelere dönüştürme yönünde güçlü eğilimlere sahipse, bu toplum aynı zamanda kazananlardan çok kaybedenler yaratır.

Ülkenin genel iklimine bakıldığında özellikle 1950'li yıllarda köyden kente göçün hızlanması, ardından 1980'li yıllarda "köşeyi dönme" anlayışının yerleşmesiyle birlikte müzik biçimi değişirken buna paralel olarak eğlence biçimleri de değişmeye başlamıştır. Bu anlayışın getirdiği bir diğer ayrım ise, seçkinci sanat ve popüler sanat ayrımıdır. Seçkinlerin bir an önce sonuca varma isteği, moderniteyi benimsetmek için zorlamayı seçmelerine neden olmuştur. Bu zorlamada "nezihlik" ölçüsü (Batı toplumlarıyla karşılaştırdığımızda dahi bulamadığımız ölçüde) biraz fazla kaçırılmıştı (Uğur, 1991: 100). İşte belki de bu nedenle, yeni kentliler "nezih" olmak yerine, 1960'ların komedilerine gidip "biz de çok moderen olduk" diyen komedi kahramanlarını izlemeyi ve gülmeyi yeğlemişlerdir (Büker-Uluyağcı, 1993: 23). Bu nezihliğe tepkinin bir başka boyutu da arabesk müzik ile ortaya çıkmıştır. 1968 yılında Orhan Gencebay'ın çıkarttığı *Bir Teselli Ver Albümü* ile başka bir kültürün yani popüler kültürün ilk izlenimleri oluşmaya başlamıştır. Bu parçalar Özbek'e (1991: 103) göre müphem hasret duygusundaki yaşam coşkusu ve acı arasında gidip gelen ikiliği, gerilimi güncelleştirmektedir. Böylece şöhret olmak isteyen insanların da duygularını bir anlamda dile getirmektedir. Orhan Gencebay'ın ardından Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi şarkıcıların piyasaya girmesiyle birlikte şarkı söyleyerek köşeyi dönmeye çalışanlar için yeni bir umut ışığı doğmuştur. Kuşkusuz bu insanlar için şöhretin ilk adımı pavyonlarda şarkı söyleyip, kaset yapabilmekten geçmektedir.

Pavyon, eğlence biçiminin ve de şöhreti yakalamanın en önemli mekânlarından biridir. Kuşkusuz mekânlar bize pek çok şey anlatır. Onlar da bir iletişim dizgesidir ve her dizgede olduğu gibi bildirişim amaçlıdır. Mekâna ait kodları değerlendirirken toplumun sosyal ve kültürel kodlarını

da bilmek gerekir. Bu bağlamda mekân olarak pavyona bakıldığında pavyonun sözlüklerde şöyle tanımlandığını görmek olanaklıdır:

Pavyon: 1.bir kuruluşun, bir kurumun bir bahçe içinde ayrı ayrı yerlerde bulunan yapılarından her biri. 2.bir fuarda bağımsız sergileme yeri. **3. gece geç saatlere değin açık olan, çalgılı, konsomatrisli, dansözlü ve içkili eğlence yeri.** (Püsküllüoğlu,1995: 1232).

Burada bizi ilgilendiren kavrama ilişkin 3. tanımlamayı çıkarsayabiliriz. Bu tanımdan da anlaşılabileceği gibi pavyon erkeklere ait bir eğlence mekânı. Pavyon erkeklerin mekânıdır. Burada erkek erkeğe eğlenilir, dertler paylaşılır, içkiler içilir, şarkılara eşlik edilir. Eğlendirenler ise kadın ya da erkek pek farklı değildir. Onların amacı eğlenmek değil, şöhret sahibi olmaktır. Erkek dünyasının yeniden kurulduğu, kadınların bir metaya dönüştüğü, aynı şekilde özellikle şarkıcı erkeklerin şöhret peşinde koştuğu pek çok kavramı içinde barındıran bir mekân.

Erkeklere ait eğlence biçiminin ve mekânlarının uzantısı geçmişe dek dayanmaktadır. Payitaht İstanbul, zengin liman kenti İzmir, Rumeli'deki Selanik gibi kentler, 20. yüzyılın başlarında tiyatroları, kafe şantan'ları, revüleri, operetleri, kantoları, müzikli restoranları ile Batılı eğlence biçimlerini cömertçe sunmuşlardır. İstanbul'da Pera ve Boğaziçi meyhaneleri, Şehzadebaşı'nda "Direkler Arası" İstanbul efendilerini kendine çekerken, Anadolu kentlerinde de Mesirelerden oturak âlemlerine kadar, erkeklerin yararlanabileceği mekânlar vardı (Öztürkmen, 1999: 175). Bu tür mekânların bir uzantısı olarak ortaya çıkan pavyon, şöhret olmak için çabalayan pek çok kişinin belki de keşfedileceği bir mekândır. Özellikle 1980 sonrası kentlere iyice yerleşen, kendilerine tartışılmaz yaşam alanları edinen gurbetçiler yeni bir kimlik aramaya başlamışlardır. Yalnızca para ve refah yerine artık başka bir hayata uzanmak istemektedirler. Televizyon dizilerindeki, Nişantaşı'ndaki, Bağdat Caddesi'ndeki gibi. Doğal sonucu olan görece iyimserliğin kolunda umutlu bir arayıştır bu (Kozanoğlu, 1992: 44). Bu arayış kimileri için şöhret olmaktır. Çünkü pavyondan çıkıp şöhret olan ve bireysel kurtuluşun simgesi haline dönüşen Kibariye, İbrahim Tatlıses gibi pek çok somut örnek vardır artık.

Öte yandan, sinemada anlamın oluşmasında mekân önemli bir yer tutmaktadır. Yönetmen, anlatmak istediklerini mekânlar aracılığı ile anlatır. Örneğin, Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli* (1987) adlı filmi hem tarihsel hem de bireysel dönüşümü bir otel aracılığı ile anlatır. Pek çok Türk filminde kentsel dönüşümün simgesi olarak İstanbul önemli bir yer tutarken bazı

filmlerde de taşra, anlatının merkezini oluşturmaktadır. Ya da Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* (1984) filminde olduğu gibi kadının özne konumuna geçişi mekânlar (mahalle-hapishane-gecekondu ve fabrika) aracılığı ile izleyiciye aktarılır.

Türk Sineması'nda pavyon da önemli bir mekân olarak yerini almıştır. Sayılamayacak kadar çok filmde pavyon sahnesi yer almaktadır. Pavyon, mekân olarak hem toplumsal yapı hem de anlatının alt yapısını oluşturmada önemli bir yer tutmaktadır. Kuşkusuz akla ilk gelen *Vesikalı Yarim* (Lütfi Ömer Akad, 1968) filmidir. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) yine bir kadın ve erkeğin öyküsünü, dönüşümünü mekân olarak pavyonlar aracılığı ile anlatır.

Pavyon, Türk edebiyatında ve sinemasında hep kötü bir mekân olarak betimlenmiştir. Orada çalışan insanlar kötüdür, umutları yoktur. Çünkü bu mekânlar toplumsal değerlerin onaylamadığı, erkekleri baştan çıkaran "kötü kadınların" olduğu, içkilerin içildiği, kötü insanlar tarafından işletilen mekânlardır. Kırel (2005:285)'e göre 1960'lı yılların Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez mekânları arasında pavyonlar ya da gazinolar yer almaktadır. Yeşilçam filmlerinde pavyon, mekân olarak genellikle "düşmüş" ama "namuslu" kadınların çalıştığı müzikli eğlence yeri olarak kullanılır.

Aslında pavyon bir yandan dış dünyaya açılış, bir yandan da kurtuluşun simgesidir. Pavyonda cinsiyetçi ayrımın söz konusu olmasına karşın orada çalışan kadınlar evin "korunaklı", mahrem alanından çıkıp pavyonun "namahrem" alanına girerek kurtulmayı ummuşlardır. Kuşkusuz kadının sömürülmesi açısından bu, bir kısırdöngüyü simgelemektedir. Bachelard'a göre mutluluk mekânı'nın en ayrıcalıklı dışavurumunu "ev" imgesi oluşturur. Çünkü evimiz bizim dünyadaki köşemizdir. Sık sık yinelendiği gibi, bizim ilk evrenimizdir (Aktaran Suner, 2005: 53) Ancak bu korunaklı ortamda her şey kapalıdır. Şiddet de çaresizlik de kapalı kapılar arkasında gizlenir.

Bu çalışmada da Yavuz Turgul Sineması'nda önemli bir yer tutan mekân olarak pavyon kavramı üzerinde durulacaktır. Özellikle *Muhsin Bey* (1986), *Gölge Oyunu* (1992) ve *Gönül Yarası* (2004) adlı filmlerinde pavyonun önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir.

Ali Nazik Pavyona Düştü

Seçkin sanat-popüler sanat ayrımını, arabeskin yaşamımıza nasıl girdiğini tartışan *Muhsin Bey* filminin ilk görüntüsü, saz heyeti önünde

Klasik Türk Müziği söyleyen bir kadındır. Görüntü, siyah beyaz ve pusludur. Geçmişten anılarda kalan bir düşün görüntüsüdür sanki.

Muhsin Bey arabesk müziğin yükselişini anlatmasına karşın -kuşkusuz bu müziğin yayılmasında pavyonların ya da gazinoların önemli bir yeri vardır- pavyon görüntüsünün yok denecek kadar az olduğu bir filmdir. Ancak sözel olarak pavyon çok kullanılır ve Muhsin Bey'in sözleri ile aslında mekân olarak pavyon imgesi yaratılır. Örneğin, Muhsin Bey'in içten içe sevdiği karşı komşusu Sevda pavyonda çalışır. Kıyafeti, takıları, makyajı ve konuşma biçimi ile pavyonda çalışan kadın imgesini oluşturur. Ancak iki sahne dışında Sevda'yı pavyonda görmeyiz. İlkinde sahnede bir şarkı söyler. İkincisinde ise Ali Nazik'in yanında, soyunma odasında görürüz.

Yukarıda da değinildiği gibi şöhret olmak isteyenler için pavyonlar önemli mekânlardır, çünkü İbrahim Tatlıses örneği önemli bir örnektir ve düşlerini gerçekleştirmek isteyenler için kurulacak en güzel hayaldir. Muhsin Bey'in yardımcısı Osman, bu tezi "İbrahim Tatlıses pavyonda başladı, geldiği yere bak" tümcesi ile destekler. Çünkü Kozanoğlu'nun (1992: 53) da belirttiği gibi İbrahim Tatlıses'in hayatı, arabeskin hayat hikâyesi gibidir. Gurbetçilik tarihin her döneminde var. Ancak 1950'li yıllarla birlikte hız kazanıyor. Kimileri ailece, kimileri erkek erkeğe, kimileri tek başına köylerinden çıkıp kente geliyorlar. Böylece kısa sürede gecekondulaşma başlıyor. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Aydın Uğur'un (1991: 97-99) deyimi ile yeni kentliler kendi tüketim biçimlerini de oluşturmaya başlıyorlar. 1970'li yıllara gelindiğinde artık arabesk sektörleşiyor ve kent zeminine yayılmaya başlıyor. İşte bu noktada İbrahim Tatlıses "Ayağında Kundura" ile türkülü hayata sesleniyor (Kozanoğlu, 1992: 51). Böylece bu umutla kente göç etmiş pek çok insan için bireysel kurtuluşun simgesi haline dönüşüyor. Ancak bu kurtuluşun ilki, belki de kimileri için son durağı pavyon. Muhsin Bey, Ali Nazik'in sesini İbrahim Tatlıses'e benzetmesine karşın onun pavyonlarda çalışmasına izin vermez. "Ben bu çocuğu bara pavyona verip ziyan ettirmem" der. Çünkü Muhsin Bey eski kentlidir ve seçkinci sanattan yanadır. Arabeske hep direnir. "Arabesk yok. Arabesk okuyacaksan defol. Kendi türkülerini söyle." diyerek Ali Nazik ile tartışır. "Güzelim İstanbul'u kebap salonuna çevirdiniz" sözüyle bu kültüre karşı duruşunu gözler önüne serer.

Muhsin Bey'in sözleri aracılığı ile yaratılan pavyon imgesi kötü bir imgedir, çünkü orada gerçek sanatın yeri yoktur. Ali Nazik'i nasıl pavyona

yollamak istemiyorsa kendisinden iş bulması konusunda yardım isteyen eski bir sanatçıya da "Seni barlarda pavyonlarda mahvedemem" diyerek sözel olarak pavyon imgesini yaratmaya devam eder.

Filmin son ayrımında Ali Nazik'i sahnede görürüz. Üzerinde arabesk sanatçıların giysilerinin tüm göstergelerini taşır. Ali Nazik sahnede bir arabesk parça seslendirmektedir. Sahne pusludur. İzleyicileri hiç görmeyiz. Sadece konuşma sesleri vardır. Daha önce eski bir sanatçıya "Siz sahneye çıktığınızda çıt çıkmazdı" diyen Muhsin Bey'in gözünden bu sahneyi izleriz. Yavuz Turgul, bu sahneyi Muhsin Bey'in gözünden verirken izleyiciyi Muhsin Bey ile özdeşleştirir. Böylece izleyici, Metz'in (Aktaran Erdoğan, 1994: 33) dediği gibi hem röntgenci konumuna girer hem de Muhsin Bey'i haklılaştırır.

Artık pavyonun kulisinde Ali Nazik'in odasındadır izleyici. Bu sahnede film boyunca hiç gösterilmeyen pavyon, mekân olarak başroldedir. Ali Nazik'in odasının duvarlarında pavyonda şarkı söyleyen kadınların afişleri asılıdır. Ali Nazik sahneden inmiş kulise gelmiştir. Sevda ona havlu uzatır. Sevda'nın kızı sandalyelerin üzerinde uyumaktadır. Sevda ne zaman sahneye çıkacağını sorar. Ali Nazik konsomasyona çıkmazsa iş olmayacağını söyler. Muhsin Bey arkasını döner, çıkar ve gider. Sevda ile kızı da onun arkasından çıkarak kendilerini de götürmesini isterler. İzleyici, pavyonun kasvetli havasından tıpkı Sevda gibi kurtulur.

Ali Nazik pavyona düşer, ancak *Gönül Yarası*'nın Dünya'sı pavyondan kurtulur.

Dünya Pavyondan "Kurtuldu"

Yavuz Turgul, *Muhsin Bey*'de pavyonu daha çok söz ile tanımlarken *Gönül Yarası*'nda pavyon görüntülerini kullanmaktan kaçınmaz. Filmin ilk sahnelerinde kırmızı rengin ağırlıklı olduğu, aralarında bölmelerin bulunduğu kırmızı koltuklu masaları, duvarlarında Şahmeran motifli tabloların asılı olduğu bir mekân olarak pavyon tanımlanır. Mekân izleyiciye ayrıntılı olarak tanıtılırken, bir yandan da Dünya'nın pavyon sahibi ile konuşması verilir. Pavyon sahibi Dünya'dan sadece şarkı söylemesini değil, konsomasyona çıkmasını da ister. Dünya konsomasyonu bıraktığını söylemesine karşın pavyon sahibinin ısrarlarına dayanamaz ve kabul eder. Bu konuşmalar sırasında pavyon, mekân olarak görüntüde yerini almaktadır.

Dünya'yı pavyonda şarkı söylerken görürüz. Bol makyajı, tek gözünü kapatan saçı ile pavyonda çalışan kadın imgesini tamamlar. Fonda renkli

sahne ışıkları vardır. Bu sahnenin üzerine filmin adı, *Gönül Yarası* gelir**.** Ardından oyuncuların adı geçmeye başlar. Böylece yönetmen izleyiciye hüzünlü bir pavyon öyküsü anlatacağını söyler. Üstelik Dünya'nın söylediği türkü "Benim derdim herkesten çok...." diye devam eder. Yönetmen daha ilk ayrımda *Muhsin Bey*'de olduğu gibi buradaki pavyon sahnesinde de izleyiciyi göstermez ve böylece film, izleyicisine röntgenci olduğunu bir kez daha anımsatır.

Ardından gelen görüntülerde yine pavyon başroldedir. Kadınlı erkekli bir grup oturmaktadır. Aralarında Dünya da vardır. Konsomasyona çıktığını anlarız. Dünya, küfürlü konuşmaları ile bu dünyada tek başına mücadele etmesi gerektiğinin ayrımında olarak hem pavyon dünyasında hem de pavyonun dışındaki dünyada var olmaya çalışır.

Filmde pavyon dışında pavyonların bulunduğu sokak da sıkça yer alır. Kendini eğitime adamış, emekli bir ilkokul öğretmeni olan Nazım taksi şoförlüğü yapmaktadır ve bu sayede Dünya'nın hayatına dahil olur. Dolayısıyla Dünya'yı beklerken pavyonların bulunduğu sokak, bu sokaktaki ilişkiler tanımlanır. Sokak renkli neon ışıkları ile aydınlatılmıştır. Buna karşın kasvetli bir havası vardır bu sokağın. Bu yaratılan kasvetli hava ile bir kez daha bu dünyanın karanlık izleri anımsatılır. Belki de yönetmen bu dünyadan kurtuluşun olmadığını vurgular.

Dünya'yı tekrar pavyonda görürüz. Bu kez saçları uzun ve sarıdır. Üzerinde beyaz, askılı bir tuvalet vardır. Kamera çevrinir. Loş ışıklar altında Dünya, "Mavilim" şarkısını söyler. Kapının kenarında Dünya'yı izleyen eski kocası Halil'i görürüz. Bu sahne bize *Vesikalı Yarim*'i anımsatır. Manav Halil İle pavyon şarkıcısı Sabiha'nın imkânsız aşkını anlatan *Vesikalı Yarim*'in son sahnesinde Sabiha sarı saçları ve beyaz elbisesi ile şarkı söyler. Üstelik orada da Sabiha'nın sevgilisinin adı Halil'dir. Dünya sahneden iner. Pavyonda çalışan kadınlar yabancı müzik eşliğinde dans ederler. Kırmızı ağırlıklıdır. Halil Dünya'yı masasına çağırır. Kendisini reddeden Dünya'yı bıçaklar. Dünya'nın yardımına Nazım koşar. Pavyon sahibi ise, kendisi bu yoldan para kazanmasına karşın, "Su testisi su yolunda kırılır" diyerek Dünya'ya yardım etmez. Böylece toplumun bu tür mekânlarda çalışan kadınlara bakış açısını onaylar. Halil'in bakış açısı da bundan çok farklı değildir. Tutku ile sevdiği Dünya'ya bir türlü güvenemez. Bunun acısını şiddet uygulayarak çıkarmaya çalışır. "Ben bu kadını pavyonda tanıdım. Sesi çok güzeldir. Sesine vuruldum. Onu pavyondan aldım. Resmi nikâh yaptım. Melek gibi güzel bir kızımız oldu. Ama o kurtlandı. Tutturdu tekrar

pavyona gidicem diye. Etme eyleme. Yok gidicem diyor başka bir şey demiyor. Ben bunun kemiklerini kırdım yine dinlemiyor" diye Nazım'a Dünya'ya bakış açısını anlatır. Pavyon kötü bir yerdir. Orada çalışan kadınlar daha da kötüdür. Onları kurtarmak olanaksızdır. Zaten Halil'in ailesi de Dünya ile evlendiği için onu evlatlıktan reddetmiştir. Toplum hiçbir zaman böyle bir kurtuluşu onaylamaz. Şimdi Halil'in de Nazım'ın da tek derdi Dünya'yı değil, Melek'i bu hayattan kurtarmaktır. İkisi de bu düşüncenin ardına sığınarak Dünya'ya olan tutkularını bastırmaya çalışırlar. Çünkü Dünya pavyondan kurtulursa Dünya'yı kaybedeceklerinin ayrımındadılar.

Dünya için umutlar tükenmemiştir. Pavyonda bireysel kurtuluşunu gerçekleştiremeyeceğinin ayrımındadır. Onun için kurtuluş yolu Türkü Bar'dır. Nazım'a "Türkü Bar'a atsam kapağı. Oralar kibar yerler. Ama bu saatten sonra zor" demesine karşın bu konuda umudunu yitirmediği anlaşılır. 1990'lı yıllarda yaşamımıza giren Türkü Barlar halk müziğinin yeniden canlanışına ve egemen ideolojinin bu yeni kültür ile, kentle kurulan karmaşık ve dinamik ilişkilerin bir göstergesidir. Sanatçılara göre müşterileri, kendini kent karşısında dışarlıklı konumda gören tekstil işçisi, öğretmen, öğrenci, orta kademe yönetici, avukat gibi emek kesiminin her kademesinden gelen ve serbest ticaretle zenginleşen Anadolulular'dan oluşmaktadır (Kayhan, 2010: 155-156). Görüldüğü gibi bu tür mekânların müşteri profili çok daha iyidir ve buralarda türkü söyleyerek ünlü olmak ve bireysel olarak kurtulmak daha olanaklıdır. Bu gerçeğin ayrımında olan Dünya, kurtuluşunu bu mekânda görmektedir. Doğum gününde Nazım'a kendisini Türkü Bar'a götürterek belki de hayallerini gerçekleştirme yolunda bir adım atmak ister. Yavuz Turgul bu sahnede de tıpkı pavyon sahnelerinde olduğu gibi izleyicileri göstermez. İzleyici olarak bir tek Nazım ve Dünya vardır. Sahnede ise saz heyeti ve türkü söyleyen kız. İzleyici bir kez daha röntgenci konumuna geçerken Dünya ile özdeşleşir ve onun kurtuluşunun Türkü Bar'da türkü söylemek olduğuna inanır. Dünya, türkü dinlerken ağlar.

Nazım, Dünya'yı Halil'e dönme konusunda ikna etmeye çalışırken Dünya, ilk kez kendi öyküsünü anlatır. 13 yaşında iki kişinin tecavüzüne uğramıştır. Kocası onu kurtarmak için evlenmiştir ama sabah akşam dövmüştür. Nazım, "Bu çocuğu pavyona mı taşıyacaksın? Sen annesin" der ve Dünya'yı ikna eder. Dünya için ev-pavyon-ev kısır döngüsü başlamıştır. Ancak bu kez çember pavyon ile tamamlanamayacaktır. Kadın için ne ev ne

pavyon, ne de başka bir mekân korunaklı değildir, hatta kalabalıkların olduğu otobüs terminalleri bile. Belki de kocası tarafından bir otobüs terminalinde silahla vurularak öldürülen Dünya için toplumun tek onayladığı bireysel kurtuluş yolu budur, Dünya'nın kendi iradesinin dışında gerçekleşse de.

Modern Komikler "Gerçek" Pavyonda

Muhsin Bey ve *Gönül Yarası*'nda pavyonu sözel ve görsel olarak tanımlayan Yavuz Turgul *Gölge Oyunu*'nda mekân olarak pavyonu başrole taşır. *Gölge Oyunu*'nun neredeyse tamamı pavyon sahnelerinden oluşur.

Film, durağan ve sessiz bir saz heyeti görüntüsü ile başlar. Saz heyetini oluşturan sanatçılar kameraya bakar ve içlerinden biri "Bu görmüş olduğunuz kişiler Rüya Pavyon'un saz heyeti" der. Diğeri ise "Bu gördüğünüz âlem puştların, orospuların, esrarkeşlerin fink attığı âlemdir. Olmadık rezillikler yaşanır bu pisliğin içinde" diyerek anlatacakları öykünün pavyonda geçeceği haberini verir ve mekân olarak pavyonu bilinen gerçek görünümüne dayanarak tanımlar. Öykünün kahramanları Mahmut ve Abidin, Rüya Pavyon'da "Modern Komikler: Karabiberler" sahne adlarıyla komedyenlik yapmaya çalışan iki arkadaştırlar.

Saz heyeti pavyonu tanımladıktan sonra kamera pavyonun bulunduğu sokağa geçer. Bu sokak da *Gönül Yarası*'nda olduğu gibi karanlık ve kasvetli bir sokaktır. Kamera bir pavyonun girişine yaklaşır: Rüya Pavyon. Kapının girişinde pavyonda çalışanların fotoğrafları ve adları vardır. Kamera "Modern Komikler: Karabiberler" adını izleyiciye gösterir. İzleyici merakla pavyonun içini görmek ister. Kamera izleyiciyi çok bekletmez ve pavyonun içine girer. Her yer parlak ışıklarla aydınlatılmasına karşın pavyonun kasvetli havası hissettirilir. Konsomatris kadınlar ve erkek müşteriler masalarda içki içip konuşmaktadırlar. Sahnede Modern Komikler vardır. Onlarla kimse ilgilenmez. *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası*'nda pavyondaki müşterileri yok denecek kadar az gösteren Yavuz Turgul, bu kez onları sık sık göstermekten kaçınmaz. Ancak filmin gerçek izleyicisi yine röntgenci konumundadır. Yönetmen, kamera açıları ve hareketleri ile izleyiciyi öykünün içine çekerken bir yandan da anlatıcı konumunda olan saz heyetini göstererek (saz heyeti doğrudan film izleyicisine bakar ve konuşur) izleyicinin öyküye yabancılaşmasını sağlar.

Yönetmen, izleyiciyi pavyon görüntüsüne doyurur ve pavyonun kulisini tanımlar. Burada yine o kasvetli hava vardır ve kadınlar konsomasyona çıkmak için hazırlanırlar. Ardından patronun odası gösterilir. Oda tam

pavyonun üstündedir ve patronun yukarıdan pavyonu görebileceği büyük bir cam vardır. İzleyici de patronun odasındayken pavyonun içini görmekten geri kalmaz. Patronun odasının ortasında kocaman bir masa vardır. Duvarlarda sanatçıların fotoğrafları asılıdır ve kocaman bir akvaryum göze çarpar. Rüya Pavyon içinde her türlü insanı barındıran kocaman bir akvaryum gibidir ve bu akvaryumdan kurtulmak ne yazık ki kolay değildir. Çalışanlar, tıpkı akvaryumdaki balıklar gibi patronun onları beslemesini beklerler. Ancak patron onları sürekli borçlandırarak bu akvaryumdan çıkmalarına izin vermez. Özellikle Rüya Pavyon'da çalışan kadınlar şarkı söylemez. Onları sahnede hiç görmeyiz. Kadınlar sadece konsomasyonda gösterilir. Artık onların ünlü olup buradan kurtulma umutları yoktur. Kurtulma umudu olanlar erkeklerdir.

Modern Komikler'den Mahmut sürekli olarak pavyondan kurtuluşun yolunu arar. Ona göre kurtuluş televizyona çıkıp kendilerini göstermektir. Çünkü artık ünlü olmanın yolu günümüzde en etkili kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonda görünmektir. Televizyon en geniş izleyici kitlesi olan araçlardan biridir ve mutlaka televizyona çıkan ünlü olur anlayışı egemendir. "Barlarda komedyenlik ölüyor. Büyük yerlere gazinolara gitmek gerekir" diyen Mahmut için kurtuluşun bir diğer yolu ise bir pavyon satın almaktır. Yine ülkenin koşullarına göre kurtuluşun bir diğer yolu kendi işinin patronu olmaktır.

Yönetmen bizi tekrar saz heyeti ile baş başa bırakır. Saz heyeti "Rüya Pavyon'da hayat her zamanki gibi devam ediyor. Sallabaş sarhoş müşterilerden para almaya çalışıyor, Mahir fotoğraf çekiyor, kızlar masalara yayılmış müşteri avında diyerek" pavyonu sözel olarak tanımlar. Ardından izleyici tekrar gerçek pavyonunun içine girer. Bu kez görüntüde daha sonra dört kez karşılaşacağımız entelektüel görünümlü bir adam (Cevat Çapan) ile konsomatris bir kadının masada konuşmalarına takılır kamera. Adam "Bastık teröristlere kurşunu...." diyerek anlatır. Kadın "Ah!.. benim koçum" der. Daha sonraki sahnelerin birinde kamera yine aynı masadadır. Bu kez kadın "Demek profesörsün" der. Cevat Çapan, "YÖK'ten sonra atıldım" der. Kadın "Elleri kırılsın" der. Her şey o kadar gerçektir ki izleyici artık Cevat Çapan'ın Cevat Çapan'ı oynadığından emin olur. Ancak bir süre sonra tekrar aynı masaya kamera döndüğünde Cevat Çapan "Adım Sait. Topraklarım kaç dönüm biliyor musun? Tam 10.000 dönüm. Çukurova'nın en büyük ağasıyım" der. "Koçum benim" diyen kadının sesi duyulurken izleyici bir kez daha kuşkuya düşer. Gerçek mi? Rüya mı? Filmin son sahnelerine

doğru yine aynı masaya geliriz. Bu kez "27 Mayıs'ı ben yaptım. Ama şimdi ne oldu?" diye soran Çapan'a kadın, "Helal olsun sana" der. İzleyicinin ikircikliği devam eder. Bir yandan gerçek sorgulanırken diğer yandan pavyona gelen her kesimden müşteri tanımlanır. Burada sanal bir hayat vardır. Hem müşteriler hem de çalışanlar "gerçek yaşamdaki" gibi değillerdir. Müşteriler gerçek yaşamda olamadıklarını pavyonda olmuş gibi anlatırken çalışanlar, gerçek yaşam içinde sanal dünyadadırlar. Mahmut, konuşamayan Kumru'ya pavyonu elleriyle anlatmaya çalışır. "Kadınlar, şarkıcı kadınlar" der. Böylece pavyon bir kez daha başka bir dilde anlatılır.

Müşterilerle birlikte pavyonda çalışan kadınlar da tanımlanır. Buradaki tanımlama da toplumun pavyonda çalışan kadına bakış açısından çok farklı değildir. Patron, "Konsomatrisin sermayesi dilidir. Konuşur vır vır. Müşteri pavyondaki kadını nasıl görmek isterse öyledir. Asil, bataklıktaki çiçek, düşmüş, seks makinası..." Patron kadınları böyle tanımlarken çalışanlar patronu "adi adam" olarak görürler. Kadınlar sürekli içki içerken ve konsomasyonda gösterilir. Böylece burada çalışan kadınların başka seçenekleri olmadığı sunulur. Bu yaşamı kadınlar o denli benimsemişlerdir ki içki içip sarhoş olan müşteri, konsomatris kadınlardan birini sıkıştırır ve Boksör tarafından bıçaklanarak öldürülür, kadın bayılır, etrafındaki kadınlar olayı normal karşılarlar ve işlerine devam ederler. Bu yaşam içinde gerçek yaşamda normal olmayan her şey normaldir.

Pavyona düşenlerin geldikleri yaşam Abidin'in sözleri ile doğrulanır. Bileklerini kesen Abidin hastane odasında Mahmut'a geçmişini şöyle anlatır: "Babam esrar satardı. Hapishanede öldü. Babam hapisteyken annem kayıplara karıştı. Onu son gördüğümde üzerinde parlak kumaştan bir elbise vardı. Yakaları açıktı, göğüsleri görünüyordu. Ateş kırmızısı bir rujla dudaklarını boyuyordu." Bunun yanı sıra Mahmut da yetimhanede büyümüştür ve arkadaşlarının bir şakası sonucunda yurttan kaçmış ve bir daha hiçbir kadınla birlikte olamamıştır. Eş deyişle pavyona düşenlerin gerçek yaşamda da normal bir yaşamları olmamıştır. Kumru'nun nasıl pavyona düştüğünü bulmaya çalışırken tecavüze uğradığı için konuşmadığını ve bu nedenle pavyona düştüğünü düşünürler. Çünkü kadın için pavyona giden yolun başında tecavüz gelmektedir. Böylece pavyon çalışanlarının düşüş nedenleri de gösterilir.

Öte yandan *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası*'nda olduğu gibi bu pavyonda da küçük bir kız çocuğu vardır. Muhsin Bey, Sevda'nın kızı pavyon köşelerinde büyümesin diye savaşır, Nazım Dünya'nın kızını kurtarır. Bu

filmde ise Müjde'nin -Müjde de bu konuda bir çaba sarf etmez zaten- kızını kurtaracak kimse yoktur. O da sihirbazın sanal dünyasında kurtuluşu arar.

Pavyon dünyasında kadınlar pazarlanır, sanatçılar ünlü olmayı düşlerler, patron çalışanları sömürür. Son sahnede saz heyeti "Gerçek nedir? Bu pavyon gerçek mi? Var mı?" sorularını izleyiciye yöneltir. Gerçek pavyon buradadır.

Sonuç Yerine

Bir anlatım aracı olarak mekânın, sinemada anlatının kurulmasında önemli rolü vardır. Pek çok filmde bir dekor olarak kullanılan mekânlar aslında anlatının temelini oluşturacak, olay örgüsünü destekleyecek güce sahiptirler. Öyle ki bazı filmlerde anlatının temel kahramanı mekânlardır. Mekânlar aracılığı ile karakterler tanımlanır, olay örgüsü kurulur. Türk sinemasında pek çok filmde mekân, dekor olarak kullanılmaktan geri kalmamıştır. Ancak son dönem Türk sinemasında mekânın önemi fark edilmiş, anlatının merkezine oturtulmaya başlanmıştır.

Yavuz Turgul sinemasında da mekânlar önemli bir yer tutar. Turgul, anlatmak istediklerini mekânlar aracılığı ile aktarmayı yeğleyen yönetmenlerden biridir. Bu çalışmada Turgul'un filmografisinde değişik yerlere oturtulabilecek üç filmi-*Muhsin Bey*, *Gönül Yarası* ve *Gölge Oyunu*-ele alınmıştır. Bu üç filmin ortak özelliği pavyonun mekân olarak seçilmiş olmasıdır. *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası*'nda daha çok sözel olarak yaratılan pavyon imgesi çok az sayıda görsel ile tanımlanırken, *Gölge Oyunu* pavyonun başrole taşındığı bir filmdir. Turgul, bu filmlerde pavyonu mekân olarak kullanırken bir yandan da bazı kavramları tartışır. Örneğin, *Muhsin Bey*'de popüler sanat-seçkinci sanat tartışması, *Gönül Yarası*'nda kadın sorunu, *Gölge Oyunu*'nda "gerçek" kavramı sorgulanır. İzleyicinin düşünsel düzeyde filme katılmasını bekleyen Turgul, bu filmlerde mekânı olay örgüsünün bir parçası olarak kullanır.

Pavyon başroldedir. Burası erkeklere ait bir mekândır. İki boyutu vardır. Bir yanda içki içip kadınlarla gönül eğlendirmeye gelen erkek müşteriler, diğer yanda ise müşterileri eğlendirmeye çalışan pavyon çalışanları. Turgul bu boyutun ikincisi ile daha çok ilgilenir. Onların aracılığı ile toplumsal dönüşümlerin nedenini de bulmaya çalışır. *Muhsin Bey*'de Ali Nazik karakteri arabesk müziğin yükselişini ve buna direnen insanların çöküşünü tartışır. Ülkenin genel görünümünü gözler önüne serer. *Gönül Yarası*'nda tecavüze uğramış, pavyona düşmüş, evlenerek kurtulacağını ummuş, ancak şiddete maruz kalmış bir kadının kurtuluş umudunu öykünün temeline

koyar. *Gölge Oyunu*'nda "gerçek" kavramını tartışırken pavyonun mu yoksa "gerçek" dünyanın mı daha sanal olduğunu izleyiciye düşündürür.

Pavyon, erkeklerin eğlence mekânıdır. Burada çalışan kadınlar sadece şarkı söylemezler. Onların birincil görevi erkekleri eğlendirmek, onlara bol içki içirmek ve patronu zengin etmektir. Pavyonda çalışan erkekler ise kadınlara oranla daha şanslıdırlar. Onlar bireysel kurtuluşun yolunu daha çabuk bulabilirler. Pavyon görüntüleri hep loş ışık altında verilir ve o kasvetli hava yaratılır. Pavyonların bulundukları sokaklar üç filmde de gösterilir. Bu sokaklar her üç filmde aynı biçimde sunulur: Gecenin karanlığında, neon ışıkları altında ve güvenilmez insanlarla dolu. Böylece pavyon dünyası bir kez daha filmler aracılığı ile kurulur.

Bu filmlerin tümünde ana karakterler bu dünyadan kurtulmaya çalışırlar. Onların kurtuluşu arama yolları, bireysel kurtuluşun örneği olan "ünlü olma" kavramı ile yakından ilgilidir. Kuşkusuz bu kavram da günümüz Türkiyesi'nin özellikle 1980'lerden sonra hızlanan popüler kültür anlayışına çok uygundur, çünkü şöhret olma, televizyona çıkma, işinin başına geçerek patron olma ve köşeyi dönme kavramları ülkenin genel iklimini anlatıverir. Ancak Turgul, bu kurtuluş yolunda da izleyiciyi ikircikli bırakır. Ali Nazik, İbrahim Tatlıses gibi kurtulmuş mudur? Yoksa gerçek kurtuluş Dünya için olduğu gibi ölüm müdür? Ya da Modern Komikler gerçek midir? İzleyici bunları düşünedursun Turgul bize pavyonu anlatmaya devam eder.

KAYNAKÇA

Büker, Seçil ve Canan Uluyağcı (1993). *Yeşilçam'da Bir Sultan*, İstanbul: Afa Yayınları.

Erdoğan, Nezih (1994). *Seyirci ve Sinema*, Ankara: Med-Campus-GISEM.

Kayhan, Aslı (2010). "Kentte Taşra ya da Kentin Taşrası Tartışmasına Müzik Mekânından Bakmak", *Taşrada Var Bir Zaman* içinde Ed. T. Akbal Süalp-A.Güneş, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.

Kozanoğlu, Can (1992). *Cilalı İmaj Devri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öncü, Ayşe (2005). "İdealinizdeki Ev Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı", *Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* içinde der. A.Öncü- P.Weyland), İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürkmen, Arzu (1999). "Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek", *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Püsküllüoğlu, Ali (1995). *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rojek, Chris (2003). *Şöhret*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, Asuman (2005). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.

Uğur, Aydın (1991). *Keşfedilmemiş Kıta*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yavuz Turgul Sinemasında Karakter Analizi ve Oyuncu Yönetimi

Nergiz Karadaş

Giriş

Bir sanayi, bir sanat dalı, bir kitle iletişim aracı olan ve Fransız Lumière Kardeşler'in, 28 Aralık 1895 tarihinde, Paris'teki Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri ilk film gösterimiyle başlayan sinema serüveninin en önemli öğelerinden biri oyuncudur. Sinemada anlam üretiminin temel oluşu, anlamın üretilme sürecinde filmin perdede izleyiciyle buluşan yüzü olan oyuncunun birincil öneme sahip olmasına neden olmuştur.

Senarist tarafından yaratılan karakterlerin beyaz perdede hayat bulma sürecinde oyuncunun, karakter yaratımında sahip olduğu kişisel yeteneklerinin yanı sıra doğru bir oyuncu yönetiminin önemi tartışmasız bir gerçektir. Bu süreçte karakterin gerçeğe ve filmin anlatısına uygun yaratımı oyuncunun karakteri içselleştirip yeteneklerini doğru kullanmasının yanı sıra sahnede yer alan diğer oyuncu ve unsurlarla da doğru ve kontrollü ilişkiler kurmasıyla mümkün olmakta, bu da yönetmenin ve oyuncuların ortak sanatsal bir dil kullanabilmelerini kaçınılmaz kılmaktadır. Hem karakter yaratımının hem de oyuncu yönetiminin önemi dikkate alınarak bu çalışma, sinema yaşamı boyunca senarist ve yönetmen kimliğiyle ülkemizde yaşanan toplumsal-ekonomik-politik süreci gelişim, dönüşüm ve sorunlar çerçevesinde filmlerinde işleyen ve çok sayıda izleyiciye ulaşarak onların beğenisini kazanmış olan Yavuz Turgul'un hem senaristliğini, hem de yönetmenliğini üstlendiği filmlerinde yapılan karakter ve oyunculuk analizleriyle sınırlandırılmıştır. Çalışmanın sonucunda, karakterlerin oluşturulması ve canlandırılması sürecinde Yavuz Turgul'un senarist ve yönetmen kimliğinin etkilerinin ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu çalışma kapsamında yapılması hedeflenen karakter ve oyunculuk analizlerinin sinemada karakter yaratımı, oyunculuk ve oyuncu yönetimi açısından okuyuculara yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Senaryoda Karakter Yaratımı

Film yapım sürecinde öykü, temel başlangıç noktasıdır. Anlatılan öykü, filmin nihai amacına/meselesine uygun olarak karakterlerin kendileriyle,

birbirleriyle ya da herhangi bir durumla yaşadıkları çatışmaların bütünüdür. Bu nedenle karakter öykünün bel kemiğini oluşturmaktadır. Karakter geliştirme; senarist tarafından geçmişi/yaşanmışlıkları, geleceği, amaçları, hayalleri, beklentileri, ilişkileri, çelişkileri, sorunları, çatıştıkları yani varlık nedenleri ile canlandırılabilmekte ve etkileyici ve özellikli bir kişilik yaratım sürecini içermektedir.

Bu noktada daha en başında öyküde yaratılan karakterlerin tecimsel sinemanın basmakalıp karakterlerinden farklı özellikler taşıması yani orijinal, inandırıcı, güçlü ve tutarlı oluşları, öykünün sürükleyiciliği ve izleyiciyi öykünün içerisine dâhil edebilmesi açısından hayati öneme sahiptir.

Karakter geliştirme sürecinde ilk temel çalışmayı senarist yapar ve karakterin psikolojik, fizyolojik ve kişilik özellikleri belirlenir. Bu süreçte senarist kendi yaşam deneyimleri-birikimleri ile karaktere ilişkin yaptığı araştırma ve gözlemlerden beslenir. Karakterin bu üç boyutlu özellik çizelgesini Foss (1992: 128-129) ve Miller (2009: 102-105) şu şekilde oluşturmuştur:

1) KARAKTERİN FİZYOLOJİK/BİYOLOJİK ÖZELLİKLERİ

• Yaş

• Cinsiyet

• Boy ve kilo

• Saç, göz ve deri rengi

• Fiziksel kusurlar (Anormallikler, bozukluklar, hastalıklar, sakatlıklar)

• Fiziksel görüntü: Tavır/duruş (doğal, rahat, gergin, katı)

• Fiziksel yapı: Vücut yapısı ve tipi (atletik ya da değil)

• Çekici ya da itici fiziksel özellikler

• Hareket: Ritm ve yürüyüş tarzı (delikanlı gibi, hızlı, sert, yavaş, yumuşak)

• Yüz ifadeleri

• Tavırlar

• Ses/konuşma: Yapı ve nitelik (yüksek ya da düşük perdeden, hızlı, gırtlaktan, yumuşak, akıcı)

• Sözlü ifadeler: En çok sevdiği terimler, deyimler, dili kullanma yeteneği, argo kullanımı.

• Kalıtım: Karakterlerin kalıtımdan gelen fiziksel özellikleri

• Giyim: Üslup, orijinallik

• Görünüş: Çekici, temiz, modern, zarif, dağınık, bakımsız.

• Cinsellik: Cinselliklerini nasıl ifade ediyorlar? Bu konuda ne hissediyorlar? Cinsellik onlar için ne kadar önemli? Güdüleyici gücü ne kadar? Cinsel sorunları nelerdir?

• Karakter, heyecanını fiziksel olarak nasıl ifade ediyor? Duyguları ve heyecanları nelerdir (neşeli, kızgın, cinsel) ?

2)KARAKTERİN PSİKOLOJİK ÖZELLİKLERİ

• Zekâ düzeyi (Zeki mi? Sağduyulu mu?)

• Yetenekleri (Bildiği diller, hünerleri, kabiliyetleri)

• Yaradılış/Huy (Rahat, iyimser, kötümser, isyankâr)

• Düşleri

• Temel değerleri (tipin kutsal saydığı, değer verdiği şeyler; örneğin aile yaşamı, çok çalışma gibi)

• Diğer nitelikler (Dikkatli mi? Hayal kurma yetisi güçlü mü? Karar verme yeteneği, dengeli mi? duyarlı mı? Kültürlü mü? Zevkleri neler?)

• Kompleksler/Uyumsuzluklar (Zaaflar, çekingenlikler, özel sorunlar, sabit fikirler, fobiler, önyargılar, batıl inançlar)

• Karakterin hayatındaki önemli hayal kırıklıkları nelerdir?

• Karaktere verilen takma isimler nelerdir? Ne anlama geliyorlar?

• Duygular (Karakterin en bilinen duyguları nelerdir? Hangi duygular karakteri rahatlatır, hangilerinden huzursuz olur?)

• Hayata bakış açısı/yaşama karşı tavrı (Saldırgan, sinirli, rahat, boş vermiş)

• Karakterin en çok beğendiği özellikleri nelerdir? En az beğendiği özellikleri nelerdir?

• Karakter kişiliğinin hangi yönlerini benimsemez?(Kızgınlık, cinsellik, hassasiyet)

• Karakterin kendisiyle ilgili hissettikleri nelerdir? Filimdeki diğer karakterlere ilişkin duyguları nelerdir?

• Karakter kaybeden mi? Yoksa kazanan taraf mı?

• Karakterin kişiliğindeki gizli yönler nelerdir? (Bunlar nasıl ortaya çıkar? Kendisi hakkında bildiği, ancak diğerlerinden gizlediği yönleri nelerdir? Örneğin, sakin, kendine hâkim görünen bir karakter oldukça heyecanlı biri olabilir. Yine dürüst bir vatandaş gibi davranıp gizli âlemlere katılabilir.)

• Romantik/cinsel eğilimleri

3)TOPLUMSAL/KÜLTÜREL ÖZELLİKLER

• Adı

• Doğum yeri (büyüdüğü yer, anavatanı)

- *Etnik köken ve milliyet*
- *Toplumsal sınıf*
- *Eğitim*
- *Meslek (gelir ve çalışma koşulları)*
- *Sosyo-ekonomik durumu, yaşam koşulları*
- *Aile (evli/bekâr, çocuk, ailenin öteki üyeleri ile ilişkileri)*
- *Arkadaşlar (iş yerinde ve dışarıda)*
- *Yaşam tarzı, hobileri, ilgileri*
- *Siyasi görüşü ve bağlantıları*
- *Dini görüşü ve bağlantıları*
- *Çevresi (Karakter nerede yaşıyor? Çevrenin karakter üzerindeki etkileri nelerdir?)*

Yavuz Turgul Senaryolarında Karakter Yaratımı

Türk sinemasında önemli yere gelmiş olan ve 20'nin üzerinde film senaryosunda imzası olan Yavuz Turgul, Yeşilçam geleneğinin son temsilcilerinden olmakla birlikte kendisini, bu geleneği eleştiren ve değiştirmeye çalışan biri olarak nitelendirmektedir. Senaryo yazma sürecinde çalışmalarını yıllara yaydığına değinen Turgul (Görüşme, 01.03.2011), karakter ve hikâyeyi yaratma sürecinin iç içe geliştiğini belirtir:

> *Senaryoda yaratmış olduğunuz karakterler anlatmak istediğiniz meseleyi götüren ya da götüremeyen varlıktır. Bu süreçte karakterler olayları, olaylar da karakterleri etkiler. Bu nedenle hikâye anlatısı, bütün unsurlarla doğru bir organizasyon ve tutarlılık içerisinde konumlanmalıdır. Çünkü senarist hikâyeye başladığında nereye doğru gideceğini ve nerede sonuçlanacağını bilmelidir. Bu nedenle de hikâye, karakterler ve dramatik yapıyı bir bütün olarak işlemelidir.*

Bir resimden, bir şiirden, gördüğü ya da duyduğu herhangi bir şeyden esinlenerek yazmaya başladığı senaryolarına kendi yaşanmışlıklarının da büyük katkısı olduğunu şu sözleriyle dile getirir:

> *Kalabalık çocuklu bir semtte büyüdüm bunun bende çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum. Arkadaş duygusunun çok gelişmiş*

> *olduğu dönemlerdir bunlar. Birbirine bağlanırsın, bu bağlanma ideolojik değildir sadece, aynı muhitte olmaktan, aynı kavgalara girmekten, aynı kız grubuna bakmaktan, değişik annelerden sürekli dayak yemekten kaynaklanan bir sürü paylaşım içerisine girdiğiniz insanlara sıkı sıkı bağlanırsınız. Hatta ilk aşklarıma da onlar şahit olmuştur. Arkadaşlık benim yaptığım işlerde ve filmlerde de kendisini çok göstermiştir. Bu bağlılık ya da ihanetle sonuçlanan ilişkilerdir, o da daha önce anlattığım çocukluğumun eseridir.* (*Yavuz Turgul'un Dünyası*, 26.dk)

Fahriye Abla (1984) Filminde Karakter Analizi

Filmin ana karakteri olan Müjde Ar'ın canlandırdığı Fahriye karakteri; 20'li yaşlarda, esmer tenli, koyu renk saçları omuzlarına dökülen, orta boylu, fiziksel kusuru bulunmayan ve işveli rahat tavırlarıyla mahallenin gözdesi olan genç bir kızdır. Fahriye'nin kıyafetleri, yürüyüşü, duruşu kadınlığını ön plana çıkarmakta; cesur, akıllı taraflarının yanında sevdiği adama inanmasına ve kendini gözü kapalı ona teslim etmesine neden olan naif yanları da bulunmaktadır. Konuşmalarında argo ve mahalle ağzı denilebilecek bir üslup kullanan karakterin fiziksel olarak rahat ve kontrollü olduğu, rolünün amacına uygun olarak tutarlı bir çizgide ilerlediği gözlenmektedir.

Anne ve babasının yanı sıra amcası ve anneannesiyle paylaştığı evde oturan Fahriye görücü usulüyle evlendiği kocası tarafından bakire olmadığı için geri getirilmesine rağmen ailesi ve mahalleli tarafından tekrar kabul edilir. Fahriye'nin kendisini seven mahalleli ile olan bağının kopması, en yakın arkadaşıyla nişanlanmış olan Mustafa ile ilişkisini sürdürmesi ve bunun ortaya çıkması sonucu gerçekleşir. Mustafa, kendisini yarı yolda bırakmış olmasına rağmen Fahriye çok uzun bir süre aşkını ve acısını koynunda sakladığı ve her sabah çıkarıp okşadığı Mustafa'nın resmine bakarak kimseye belli etmeden kendi içinde yaşar.

Fahriye karakteri, hapishane yaşantısıyla başlayan filmin ikinci yarısında yavaş yavaş dönüşüm geçirmeye başlar ve hapishaneden çıktığında karakter dönüşümünü öykünün amacına uygun, gerçekçi ve doğal bir şekilde tamamlar. O artık saf, âşık, terk edilmiş kadın olmaktan çıkmış, hatta kendi iradesi ile kötü yola düşmekten kurtulmuştur. Hapishanede bebeğiyle birlikte geçmişinden birçok şeyi geride bırakan Fahriye ne istediğini bilen, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ve sonunda bunu başaran ve hatta ailesinin bakımını üstlenecek kadar

sorumluluk alabilen güçlü bir kadın haline gelmiş, kendisine dönen Mustafa'yı geri çevirmiştir.

Filmin yan karakterlerinden olan ve mahallede Fahriye ile gizli aşk yaşayan Tarık Tarcan'ın canlandırdığı Mustafa uzun boylu, kumral, babasının yanında haftalıkla çalışan bir marangozdur. Babasına muhtaç olan Mustafa, yerine göre Fahriye'ye sert çıkışlar yapan ancak babası karşısında oldukça pasif davranan bir karakterdir. Onun bu pasifliği Fahriye'nin önce kendi babası, sonra kocası ve ardından Mustafa'nın nişanlısı ve hatta tüm mahalle karşısında aşkını savunan ve kendisine ihanet eden adamı gözünü kırpmadan yaralayan cesur, gözü kara kişilik özelliklerinin vurgulanması açısından tamamlayıcıdır.

Filmin çocuk karakteri Mesut Çakarlı'nın oynadığı Mehmet; 10-15 yaşlarında orta boylu, kumral bir delikanlıdır. Mehmet, anne ve babası onu bırakıp yurtdışına gittiği için akrabalarının yanında kalmakta ve Mustafa'nın yanında çıraklık yapmaktadır. Marangoz çırağı olarak pek eylem halinde göremediğimiz Mehmet'in film anlatısı içerisindeki yeri "Fahriye Abla" şiirindekine benzer bir bakışla Fahriye'ye hayran olması ve aşklarını aleni yaşayamayan Mustafa ve Fahriye arasında habercilik yapmasıdır.

Yavuz Turgul'un yazar/şair Ahmet Muhip Dıranas'ın "Fahriye Abla" adlı şiirinden esinlenerek senaryosunu yazdığı ve yönettiği ilk film olması ve bundan sonra çekeceği erkek kahraman odaklı filmlerin aksine hikâyenin merkezine kadın karakteri yerleştirmesi *Fahriye Abla* filmini diğerlerinden farklı bir noktaya taşımaktadır. Karakterin kimliği, kişisel özellikleri, yaşadıkları ve yaşamaktan mahrum kaldıkları üzerinden şekillenen *Fahriye Abla*, 80'li yıllara ilişkin kadın sorunlarına, cinselliğe, evliliğe ve aşka vurgu yapan gerçekçi karakterlerin akışında gerçekçi bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır. Fahriye'nin mevcut şartlara boyun eğmek ya da kötü yola düşmek yerine beklenenin aksine süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün etkisiyle kendi başına var olan hatta başkalarının sorumluluğunu alan bir birey olması, onu özellikle o dönemde kadına yüklenen roller açısından basmakalıp bir tip olmaktan çıkartıp orijinal bir karakter haline getirmektedir. Yavuz Turgul (Görüşme, 01.03.2011) yerleşmiş kimi kuralları kırma yönündeki bu eğilimini, "Yeşilçam'ın kendi içerisindeki katı kuralları, olmazsa olmazları onu klişelerin ve yapaylığın olduğu, aynı şeyleri tekrarlayan bir sinema haline getirmiştir. Bu nedenle ben hem bu geleneğin içerisinde olup, hem de bütün bunları kırma çabasında olan biri oldum" sözleriyle desteklemektedir.

Muhsin Bey (1986) Filminde Karakter Analizi

Filmin başkahramanı olan Muhsin Bey, 45-50 yaşlarında, kır saçlı, bıyıklı, orta boylu ve kilolu olmayan, fiziksel herhangi bir kusuru bulunmayan, fiziksel olarak rahat ve kontrollü görünen bir organizatördür. Yumuşak bir ses tonu ve konuşma tarzı olan ancak rolünün gerektirdiği duygu durumuna göre ses tonu, vurguları, tavırları ve yüz ifadesi şekillenen Muhsin Bey'in giysileri ilkelerine bağlı geleneksel bir İstanbul beyefendisi kimliğine uygun olarak genellikle takım elbise ve kravattan oluşmaktadır. Muhsin Bey'in evinde olduğu anlarda giydiği giysiler ve çizgili pijamaları ise yine o dönemin modasına ve karakterin kimliğine uygun giysilerden oluşmaktadır.

Beyoğlu'nda eski bir apartman dairesinde yalnız yaşayan, akşamları çok sevdiği Türk Sanat Müziği eserlerini taş plaklardan dinlerken yanında rakısını yudumlayan ve çiçeklerine komşusu Sevda Hanım'a olan gizli aşkından bahseden Muhsin Bey'in hayatındaki en önemli rutini eski bir Türk Sanat Müziği sanatçısı olan ve düşkünler evinde kalan Afitap Hanım'a yaptığı ziyaretlerdir. Türk Sanat müziğine olan bağlılığı ve yükselen arabesk kültürüne ve yozlaşan müziğe karşı duruşu yüzünden işleri iyi gitmeyen Muhsin Bey'in film boyunca rolünün amacına uygun, tutarlı tavır ve davranışları (Ali Nazik'e arabesk okumama şartı koyması, yaptıkları ses yarışmasına çok sayıda başvuru ve dolayısıyla para gelecek olmasına rağmen arabesk dalını koymaması), karakteri inandırıcı kılmaktadır.

Filmin ana karakterlerinden Uğur Yücel'in canlandırdığı Ali Nazik, 20-25 yaşlarında, koyu renk saçlı, orta boylu, çok zayıf olmayan, fiziksel herhangi bir kusuru bulunmayan, filmin genelinde rahat ama rolünün gerektirdiği yerlerde bilinçli bir gerginlik ve heyecan yaşayan bir karakterdir. Memleketi Urfa'dan türkücü olmak için gelmiş olsa da aslında arabesk okumak isteyen, ancak Muhsin Bey'in koyduğu yasak üzerine sadece türkü söylemekle yetinen ve türkücü olmak uğruna birçok şeyi göze alabilen Ali Nazik, bencil ancak naif yanları da olan şiveli konuşan bir delikanlıdır. Ali Nazik'in beden dilini ve mimiklerini kullanımı rolünün amacı doğrultusunda değişkendir. Özellikle Muhsin Bey'e duygu sömürüsü yaptığı anlarda mimikleriyle kendisini acındıran Ali Nazik'in bu gariban tavrı ve acıklı hayat hikâyesi, Muhsin Bey'in Ali Nazik'i sahiplenip ona kaset yapmaya çalışmasını anlamlı kılmaktadır. Ali Nazik'in Urfa'dan ilk geldiğinde ceket, gömlek ve pantalondan oluşan giysileri filmin sonunda arabesk kültürün yaygın giyim tarzı olan bağrı açık gömlek, açık renk ceket

ve altın bir kolyeye dönüşmektedir. Ali Nazik'in varlığı Muhsin Bey'in koruyucu, fedakâr, değerlerine bağlı çizgisini desteklemektedir.

Filmin yan karakterlerinden bir diğeri Muhsin Bey'in komşusu ve âşık olduğu kadın olan Sermin Hürmeriç'in oynadığı Sevda Hanımdır. Sevda Hanım 40-45 yaşlarında orta boylu, kilolu olmayan ve kızıyla yalnız yaşayan dul bir kadındır. Özellikle Muhsin Bey ile olan diyaloglarında kibar konuşmaya çalışan ama normalde argo konuşmaları ağırlıkta olan Sevda Hanım, sesi çok güzel olmasa da Muhsin Bey'in yardımları sonucunda bir gazinoda iş bulmuş olan bir şarkıcıdır. Bu noktada Sevda Hanım'ın sesinin güzel olmamasına rağmen sırf Muhsin Bey'in hatırına işe alınmış olması ve kendisine iş bulmasına rağmen Muhsin Bey'in ondan hiçbir talepte bulunmaması Muhsin Bey'in kişiliğinin anlaşılması açısından tamamlayıcıdır.

Maddiyattan çok maneviyata önem veren ve sağduyulu bir karakter olan Muhsin Bey çevresi tarafından sevilen ve saygı duyulan, rakibi Erdoğan Sıcak'ın oynadığı Şakir dışında kimseyle bir husumeti bulunmayan bir karakterdir. Muhsin Bey'in çatıştığı ve filmin yan karakterlerinden olan Şakir ise 45-50 yaşlarında Muhsin Bey'e oranla daha uzun boylu ve koyu renk saçlıdır. Muhsin Bey'in aksine arabeske yakın duruşuna uygun olarak giysileri genellikle açık renk ceket, bağrı açık bir gömlek ve altın kolyeden oluşmaktadır. Arabesk kültüre uygun sanatçılarla çalışması onu maddi açıdan Muhsin Bey'den daha iyi konuma taşımaktadır. Eski bir gönül ilişkisindeki yanlış anlama yüzünden Muhsin Bey'e düşman olan Şakir'in hırslı kişiliği, genellikle alaycı konuşma biçimi, Muhsin Bey'in kibar, saygılı, seviyeli kimliğini ön plana çıkarmakta, aralarındaki iddialaşma ile filmin bel kemiği olan çatışma unsuru sağlanmaktadır. Muhsin Bey, filmin sonunda ihanete uğradığı için kaybeden taraf olarak görünse de karakterin kişilik özellikleri ve herhangi bir değişim geçirmeden kalan, değerlerine bağlı tavrı dikkate alındığında aslında kaybetmemiş olduğu, kendisine ihanet edenlere söylediği son sözlerinden de anlaşılmaktadır.

Filmdeki karakterler filmin öyküsü ve karakterizasyon bağlamında ele alındığında ana ve yan karakterlerin hepsinin öykünün amacı ve çizgisi çerçevesinde gerçekçi, orijinal, tutarlı, etkileyici, inandırıcı, doğal, birbirlerini ve öyküyü tamamlar nitelikte oldukları görülmektedir. İyi ve olumlu özelliklerinin yanında yükseklik korkusu, utangaçlık ya da bencillik gibi zayıf yanlarının olması karakterleri iki boyutlu ve klişe olmaktan

çıkarmaktadır. Karakterlerin gündelik yaşamda var olabilecek gerçeklikte öykünün içerisinde yer almaları inandırıcılıklarını arttırmaktadır.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni(1990) Filminde Karakter Analizi

Sinemanın değişen yüzüne ayak uydurmaya çalışan bir yönetmenin politik içerikli yeni filmini çekme sürecini konu alan filmin merkezindeki karakter, Şener Şen tarafından canlandırılan Haşmet Asilkan'dır. Asilkan, 50-55 yaşlarında, orta boylu, saçları ve sakalları beyazlamış, çektiği aşk filmleriyle ünlenmiş ancak bir süredir gözden düşmüş olan bir yönetmendir. Haşmet evlenmiş boşanmış, iki çocuk babası, yalnız yaşayan bir adamdır ve çocukları yeniden evlenen eski eşinin yanında yaşamaktadırlar. Eski eşi hayatını mahvettiği gerekçesiyle filmin genelinde Haşmet'e karşı saldırgandır.

Değişen, daha entelektüel bir yapının hâkim olduğu sinemaya ayak uydurmak için politik film yapmaya karar veren ve yeni entelektüel kimliğine uygun olarak sakallarını uzatan Haşmet, fular takar, pipo içer, sergilere, operaya gider. Ancak operada uyur, sergide resimlere anlamsız boş bakışlarla bakar. Bu tavırları filmin en başından onun sonradan üzerine zorla giydirmeye çalıştığı, entelektüel kimliği üzerine oturtamayacağının temellerini atmaktadır. Genellikle kibar konuşan Haşmet Asilkan, ilk önce filmini pazarlarken, ardından âşık olduğu kadını etkilemeye çalışırken bol miktarda yalan söyler ve yalan söylerken fiziksel olarak oldukça rahat görünür. Haşmet'in bu yalancı tavırları ve sürekli kendisini kurtarmak için olduğundan farklı görünmeye çalışması karakterin samimiyetsiz yanlarını ortaya çıkarmaktadır.

Haşmet'in sosyal çevresi kendisi gibi sinemacıların toplandığı kahvede görüştüğü, sektörde çalışan ya da daha önceden çalışmış kişilerden oluşmakta, bu nedenle sohbetleri sinema sektörünün durumu ve filmler üzerine ilerlemektedir. Filminde başrol oynayan ve Haşmet'in âşık olduğu kadın karakter Pıtırcık Akerman'ın canlandırdığı Jeyan'dır. Oyuncu olmak için evliliğini bitirmiş, çocuğundan vazgeçmiştir. Haşmet ona kendisini entelektüel bir kimlik içinde sunmak için okuduğu okul ve kitaplar ile dinlediği müzikler ve yaşam tarzı konusunda yalanlar söyler. Bu süreçte Haşmet'le yakınlaşmalarına rağmen, filmin sonunda beceriksiz olarak nitelendirdiği filmin erkek karakteriyle sevgili olan Jeyan, bir anlamda Haşmet'i aldatmıştır. Haşmet bu olay karşısında önce tepki göstermiş ardından da filmi bitirebilmek için onlardan özür dilemiştir. Film yapım süresince Haşmet'in maddi şartlar nedeniyle gözleri neredeyse kör olma

aşamasına gelen kameramanla çalışmak zorunda kalması, eski bir oyuncu olan Nihat'a alkolik olmasına rağmen filmde rol vermesi, Nihat'ın çekim sırasında ölmesi üzerine onun canlandırdığı karakteri filminde de öldürmek zorunda kalması, iş bulmakta zorlanan eski figüranların kendisinden rol istemeleri gibi ayrıntılar öykünün bütününe katkı sağlamaktadır. Yapımcısının herkesi dolandırıp kaçması sonucu Haşmet filmi bitirmek için gerekli parayı kendisinden görünüşte nefret eden eski karısından alır, ancak bu para da yeterli olmadığı için önce negatif film çalar ardından gösterim için filmin son kopyalarını çalar. Bütün bu ayrıntılar ve birbirine bağlı olarak gelişen olaylar Haşmet'in filmini tamamlama amacına ulaşmasında kimi zaman engelleyici kimi zaman da ilerletici unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu amaç doğrultusunda Haşmet'in duruşu ele alındığında karakterin filmin amacı doğrultusunda tutarlı bir tavır izlediği görülmektedir.

Sonuç olarak filmin tamamında ana karakter, yan karakterler ve öykü filmin meselesi çerçevesinde iç içe birbirini tamamlar biçimde ilerlemektedir. Karakterin gerçekliği açısından ele alındığında, 80'li yılların Türk sineması açısından böyle bir değişimin yaşandığı yıllar olması ve Haşmet'in filmine gerekli finansmanı bulmak ve çekmek için bu tür sıkıntılar yaşaması o döneme uygun gerçeklikte olduğu için, karakter ve dolayısıyla öykü gerçekçidir diyebiliriz. Filmde yer alan yan karakterlerin ana karakter açısından kimi zaman engelleyici kimi zamansa ilerletici davranmaları, Haşmet'in nihai amacına ulaşma, yani filmini tamamlama sürecini ve bu süreçte karşılaştığı zorlukları anlamlı kılmaktadır.

Gölge Oyunu (1992) Filminde Karakter Analizi

Pavyonda çalışan, modası geçmiş iki komedyenin hikâyesini anlatan film iki ana karakter çevresinde kurgulanmıştır. Kahramanlardan birisi daha baskın görünse de her iki kahramanın öyküdeki ağırlığı aynıdır ve biri diğerinin varlığını anlamlı kılmaktadır. Filmde Şener Şen'in canlandırdığı Abidin karakteri 35-40 yaşlarında orta boylu, esmer, siyah saçlı, ince bıyıklı, ağzı bozuk, duygusuz ama kadınlara düşkün, hırsızlıktan hapse girip çıkmış, kolunda eskiden sevdiği kadını ifade eden bir dövmesi olan, eski denizci bir karakter olarak izleyici karşısına çıkar. Filmin sonuna doğru intihara teşebbüs etmesiyle Abidin'in esrar satıcısı babasına ve terk edip gitmiş olan annesine ilişkin gerçekler öğrenilir. Bu da onun "neden" duygusuz, kimseye bağlanmak istemeyen bir karakter olduğunun sebeplerini açıklar. Filmin diğer ana karakteri olan ve Şevket Altuğ tarafından canlandırılan Mahmut karakteri ise 35-40 yaşlarında orta boylu,

gözlüklü, hafif uzun saçlı olan; dürüst, sakin, sevecen ve kadınlardan uzak duran kişiliği ile Abidin'in tam tersi özelliklere sahip bir karakterdir. Mahmut'un bu probleminin nedeni de çocukluğuna dayanır. Mahmut da ailesi tarafından terk edilmiş, bu nedenle yetiştirme yurdunda büyümüştür. Yetiştirme yurdundaki arkadaşlarının bir gece onun yatağına bir kadın sokup dalga geçmeleri Mahmut'un yetiştirme yurdundan kaçmasına ve bir daha hiçbir kadınla beraber olamamasına, bu yüzden de çevresi tarafından iktidarsız olarak görülmesine neden olmuştur. Eski moda olmalarına rağmen ironik biçimde sahne isimleri "Modern Komikler Karabiberler" olan kahramanların sahne kıyafetleri, pantolon gömlek ve pullu yelekten oluşur. Sahnede siyasilerin taklitlerini yapan, şarkılar söyleyen komedyenleri kimse alkışlamaz.

İşe sepetli motorlarıyla gidip gelen Abidin ve Mahmut'un iş ortaklıkları aynı evi paylaştıkları için hayat ortaklığına dönüşmüştür. Parasız oldukları için evin 3 aylık kirasını ödememiş olan kahramanların evi eski, eşyaları bakımsızdır. Öyle ki Kumru'nun onların yanında kaldığı süreçte evde sadece iki yatak olduğu için Abidin ve Mahmut birlikte uyumak zorunda kalırlar. Evin bütün işlerini daha pasif görünen Mahmut karakteri yapar. Evde oldukları süre içerisinde rolleri için prova yaparlar.

Filmin yan karakteri olan ve varlığına ve yokluğuna ilişkin net bir ayrımın yapılamadığı Kumru karakterini Larissa Litichevskaya canlandırır. Kumru 30-35 yaşlarında, uzun boylu, uzun sarı saçlı, açık tenli, sağır ve dilsiz bir kızdır. Abidin ve Mahmut'un hayatı, dokunduğu her şeyi -güvercini, uyuyamayan yaşlı ev sahibini ve hatta Mahmut'u- iyileştiren ve sonra birdenbire ortadan kaybolan Kumru'yu kalacak yeri olmadığı için kendi evlerine götürmeleriyle değişir. Kumru'yu para karşılığında pavyona satan adam, uyuşturucu borcu yüzünden öldürülünce pavyon sahibi zararını Kumru'yu pavyonun tuvaletinde çalıştırarak çıkarmaya karar verir. Zaman içerisinde Kumru'yu bu durumdan, kendilerini de parasızlıktan kurtarmak için Abidin, Kumru'ya olan zaafını kullanarak Mahmut'u hırsızlık yapma konusunda ikna eder. Ancak hırsızlığı içine sindiremediği için Mahmut'un tüm girişimleri başarısız olur.

Bir süre sonra evden kovulan karakterler kimseleri olmadığı için sokakta uyumak zorunda kalırlar. Bu arada kadın karakter iki erkek arasındaki çatışma unsurunu oluşturur ve Kumru yüzünden kavga ederler. Mahmut'un kendisine tokat atmasına dayanamayan Abidin kendisine yeni bir ortak bulur ama onunla yapamaz ve intihara teşebbüs eder. Onu

kucağında hastaneye götürüp kan vererek kurtaran yine Mahmut olur. İki ortak tekrar bir araya gelirler. Kumru'nun aradığı annesini bir hapishanede bulurlar. Ancak ertesi gün Kumru ortadan kaybolur. Onu kimse hatırlamaz, fotoğrafta görmez. Kumru, Abidin ve Mahmut'un gördüğü ortak bir rüya gibidir.

Öykü ve birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde ele alındıklarında, karakterlerin zıt kişilikleri sayesinde hem birbirlerini tamamladıkları hem de çatışmayı sağladıkları görülmektedir. Zayıf ve problemli durumlarının psikolojik açıklamalarının yapılması karakterlerin gerçekliğini ve inandırıcılığını arttırmaktadır. Ayrıca Kumru'nun varlığına veya yokluğuna ilişkin bilinmezlik, izleyiciyi hayat, gerçek ve varoluş üzerine düşünmeye yönlendirmektedir.

Eşkıya Filminde (1996) Karakter Analizi

Eşkıya, 35 senesi hapislerde geçmiş olan eşkıya Baran'ın büyük aşkı Keje'yi ve kendisine ihanet edip Keje'yi elinden alan Berfo'yu bulmak için geldiği İstanbul'da yaşadığı maceraları anlatmaktadır. Filmin merkezinde yer alan ve Şener Şen'in canlandırdığı Baran karakteri, orta boylu, 50'li yaşlarında, beyazlayan saçı ve sakalıyla yani dış görünüşüyle yaşını gösteren ve 35 yıllık hapis hayatına rağmen sağlıklı görünen, hapisten yeni çıkmış eski bir eşkıyadır. Nesli tükenen ama içindeki aşk ateşi sönmeyen bir eşkıya olan Baran şiveli konuşmakta, yöresel giysiler giymekte kendisini kurşunlardan koruyacağına inandığı bir muska takmaktadır. Baran, köy ve 35 yıllık hapis hayatının ardından ilk kez geldiği büyük şehir karşısında yaşadığı şaşkınlığı bedensel olarak rahat bir şekilde ifade etmektedir. Filmin tamamında suskun, bilge bir kişilik sergileyen Baran'ın yüksek potansiyele sahip inanç duygusu; İstanbul'a gidip gerekirse yolda gördüğü herkesin yüzüne bakarak sevdiği kadını arayacak olması masalsı yanı ağır basan Baran karakterinin inandırıcılığını arttırmaktadır.

Filmin tamamında Baran'ın yanında yer alan ve Uğur Yücel'in canlandırdığı Cumali karakteri 25-30 yaşlarında orta boylu, esmer bir delikanlıdır. Bir otel odasında yaşar ve otelin yer aldığı mahalledeki üç yakın arkadaşıyla birlikte kolay yoldan zengin olmanın yollarını arar. Bu amaç uğruna ufak çaplı hırsızlıklar yapan Cumali ve arkadaşlarının tek derdi uyuşturucu satıcılığı yapan bir mafya gurubuna kendilerini kabul ettirmektir. Baran'a sahip çıkan ve onun Keje'yi aramasına yardım eden Cumali'nin başı mahallede aşk yaşadığı ve aslında kendisini kullanan sevgilisi için uyuşturucu çalması ve aldatıldığını öğrenince kızı ve

sevgilisini öldürmesi sonucu belaya girer. Baran, oğlu gibi gördüğü ve kendisine yardım eden Cumali'nin bir anlamda koruyuculuğunu üstlenir ve onu kurtarmak için Keje'den vazgeçer. Ancak Berfo'nun onu bir kez daha kandırması ve Cumali'nin ölümüne sebep olması üzerine tövbesini bozan karakter, tekrar dönüşüm geçirir. Berfo'yu ve mafya adamlarını öldürerek sonunda kendisi de ölüme atlar. Eline silahını alıp birçok kişiyi öldürmüş olması, öldürdüğü karakterlerin kötü özellikleri ağır basan karakterler olması nedeniyle Baran'ın kötü olarak nitelendirilmemesine, hatta kahraman olmasına neden olur. Ayrıca Baran'ın içten ve kendisini sakınmasızca feda eden tavrı izleyiciler açısından özdeşleşilebilecek bir özelliktir.

Filmde Baran'ın çatıştığı karşıt karakter olan Kamran Usluer'in canlandırdığı Berfo 50'li yaşlarında, astım hastalığı nedeniyle tüplere bağlı ve tekerlekli sandalyeye mahkûm olan bir karakterdir. Berfo, İstanbul'a geldikten sonra adını değiştirmiş ve çok zengin bir iş adamı olmuştur. Baran ve Keje'yi ayırdığı, en yakın arkadaşının 35 yıl hapiste kalmasına ve Cumali'nin ölmesine neden olduğu için engelleyici bir karakter olarak nitelendirilmesi gereken Berfo'nun Keje'ye duyduğu ve "cehennemde yanmayı göze alacak kadar büyük" diye nitelendirdiği aşkı, karakteri nedensiz kötü olmaktan çıkarmış ve onun kimliğine derinlik katmıştır.

Filmde Baran'ın ve Berfo'nun hayatında kilit öneme sahip olan ve Sermin Hürmeriç tarafından canlandırılan Keje, 50'li yaşlarında saçları beyazlamış, genellikle uzun kıyafetler giyen saçlarını bir eşarpla örten, yıllarca susmuş olmasının etkisiyle ses tonu boğuk ve kısık olan bir karakterdir. Keje kendisini aldıkları başlık parası karşılığında zorla Berfo'ya veren ailesine karşı çıkamamış ancak yıllar boyunca susup hiç konuşmayarak Berfo'ya tepkisini göstermiştir. Berfo'nun iyi-kötü bütün tepkilerine rağmen suskunluğundan vazgeçmemesi Keje'nin güçlü kadın kimliğini ortaya koymakta, bu da onu, boyun eğen tipik bir kadın olmaktan uzaklaştırarak orijinal bir karaktere dönüştürmektedir. Yalnızca Baran'la konuşması hikâyenin hedefine giden yolda anlatıya katkı sağlamaktadır.

Filmde ana ve yan karakterlerin yanında, daha az öneme sahip bütün karakterlerin birbirlerini ve anlatıyı destekler nitelikte oldukları görülmektedir. Kötü yanlarının yanında müthiş tutkuları ya da iyi yanlarının yanında zaafları, karakterlere derinlik duygusu katmakta, izleyicinin farklı açılardan onlarla özdeşleşmelerine imkân tanımaktadır.

Gönül Yarası Filminde (2004) Karakter Analizi

Gönül Yarası bir üçlünün filmidir ve içerisinde aşkı, ölümü, geçmişle hesaplaşmayı barındırır. Filmin ana karakterlerinden ilki Şener Şen'in canlandırdığı Nazım, 50'li yaşlarında, orta boylu, saçları ve bıyıkları beyazlaşmış, hareketleri yavaş ve sakin, konuşması düzgün, insanlara saygılı, hayatını sürdürmek için emekli ikramiyesini alana kadar geceleri taksicilik yapan emekli bir öğretmendir. Emekliliği gelmiş olan karakterin yaş, dolayısıyla fiziksel görünümünün buna uygun olması ve öğrencilerine hitaben yaptığı konuşma ile de köydeki uzun öğretmenlik sürecine gönderme yapması karakteri gerçeğe yaklaştırmaktadır. Nazım, hayata ve bilime olan bakış açısını dillendirirken arkasındaki panoda yer alan (Atatürk, Nazım Hikmet, Uğur Mumcu, Yaşar Kemal) ve hayat felsefesinin temelini oluşturan kişilerin fotoğrafları onun konuşmalarını desteklemekte ve karakterin senaryoda fizyolojik, psikolojik ve toplumsal özellikleriyle üç boyutlu olarak yaratıldığını göstermektedir. Filmin tamamında "öğretmen", "baba", "şoför", kimliği gibi değişik kimlikler içerisinde izleyiciyle buluşan Nazım karakteri açısından ağırlıklı olarak baskın olan öğretmen kimliğidir. Kumaş pantalon, gömlek ve kravattan oluşan giysileri ile bu kimliğe uygun görünen Nazım'ın baba ya da şoför kimlikleri öğretmen kimliğini idealize eden ve bu amaç doğrultusunda karakterin üzerine bilerek oturtulmamış olan kimliklerdir.

Nazım filmde ana kahraman olarak görünse de aslında bir antikahramandır. Nazım'ın hayattaki iyi niyetli tercihleri kötü sonuçlar doğurmuş, kendisini öğrencilerine adayıp ailesini ihmal ettiği için eşi, çocuklarını da yanına alarak onu terk etmiş, kızının çocukken geçirdiği hastalık bebek sahibi olamamasına neden olmuş ve bu yüzden eşinden ayrılmış ve hatta Dünya'nın kocasının kıskançlık krizi sonucu Dünya'yı ve kendisini öldürmesine neden olmuştur. Nazım karakterinin erdemli kişiliği yanında kendini sadece öğretmenlik mesleğine adamış olmasından doğan kötü sonuçlar karakterin zayıf yanlarını da ortaya sererek onu tek boyutlu olmaktan çıkarmıştır.

Filmin merkezindeki bir diğer karakter, hatta merkeze en yakın olan karakter Meltem Cumbul'un canlandırdığı 30-35 yaşlarında orta boylu, esmer, evlenmiş ayrılmış bir kadın olan Dünya'dır. Dünya kendisine kötü davranan, anlaşamadığı kocası Halil'den kaçarak İstanbul'a gelmiş, eski bir tanıdığının pavyonunda şarkıcılık yapmaya başlamıştır. Dünya'nın konuşkan ve girişken tavrının aksine Nazım'ın ona bakmaya bile çekinmesi ve onun kullandığı argo sözcüklerden utanması, karakterlerin öykü çemberi

içerisinde yarattıkları bu zıtlıkla aslında birbirlerini tamamladıklarının göstergesidir.

Dünya, uzun zamandır konuşmayan kızıyla birlikte bir otelde kalmakta, pavyonda şarkı söyleyip istemeyerekte olsa müşterilerin masasına oturmaktadır. Eski kocasının onu bulup bıçaklamasıyla işini de kaybeden Dünya ile Nazım arasında Nazım'ın evindeki zorunlu misafirlik süresince bir yakınlaşma doğar. Hiçbir zaman söze dökülmeyen bu duygusal yakınlaşma, karakterlerin bedensel ifadeleri ve konuşmalarının satır aralarındaki ipuçlarında verilir. Önce mahallelinin, ardından Nazım'ın çocuklarının verdikleri tepki sebebiyle evden ayrılmaya karar veren Dünya'nın Nazım'a, kocasına dönmek ya da pavyonda çalışmak dışında başka bir yol olup olmadığını sorması onun bu aşk konusunda daha cesur bir adım atması olarak görülebilir. Diğer yandan Nazım'ın kendisiyle olan psikolojik ve içe dönük ilişkisi, yani genç, güzel ve çevresi tarafından onaylanmayan bir kadınla ilişki kuramayacağına olan inancı, Dünya'nın sonuna doğru attığı bir adımdır. Bu açıdan bakıldığında küçük yaşta tecavüze uğramış, kötü yola düşmüş, kocasından kötü muamele görmüş, çevresi tarafından aşağılanmış Dünya karakteri, Nazım karakterinden daha cesur ve derinlikli bir yapıya sahiptir.

Filmde üçgenin bir diğer köşesindeki karakter, Dünya'nın kocası, Timuçin Esen'in canlandırdığı Halil'dir. Halil 35-40 yaşlarında, zayıf, uzun boylu, kirli sakallı, memleketinde bir benzincide çalışan bir karakterdir. Dünya'ya tutkulu bir şekilde âşık olan Halil'in kıskançlığı, alkol alışkanlığı ve ailesinin tavrı süreç içerisinde daha asabi bir karakter olmasına neden olmuş ve Dünya ile yolları ayrılmıştır. İstanbul'a geldikten sonra Dünya'yı bıçaklayan, kızını kaçıran ve son olarak da Dünya'yı ikna etmesi için Nazım'dan yardım isteyen Halil, Dünya'nın eve dönmesinin ardından tekrar eski haline dönmüştür. Dünya ve Nazım'ın birbirlerine bakışlarını fark etmesi üzerine gözünü kırpmadan, önce Dünya'yı ardından kendisini vuran Halil'in film boyunca sergilediği tutarsız davranışları rolünün amacına uygun olarak şekillendirilmiş, aynı zamanda evini terk eden, pavyonda şarkı söyleyen, başka bir adamın evinde kalan ve o adama duygusal olarak da bağlanan Dünya'nın bu tavırlarını da haklılaştırmıştır.

Gönül Yarası'ndaki ana karakterlerin birbirleriyle ve hikâyeyle uyumlu özelliklerinin yanı sıra filmin yan karakterleri olan Nazım'ın kızı Piraye ve oğlu Mehmet, arkadaşı Takoz Atakan ve eczacı Berrin de kişilik özellikleri, geçmiş yaşantıları ve gelecekten beklentileriyle ana karakterlerin toplumsal

duruşunu tamamlayıcı unsurlar olarak konumlandırılmıştır. Bu noktada yarattıkları ayrıntılarla filme derinlik katmışlardır.

Av Mevsimi (2010) Filminde Karakter Analizi

Kesik bir kol ile başlayan ve üç polis memurunun bir cinayeti çözme sürecini anlatan filmde "avcı" adıyla anılan Şener Şen'in canlandırdığı Ferman, 60'lı yaşlarında orta boylu, kısa, beyaz saçlı, bıyıklı, siyah çerçeveli gözlükleri olan ve genelde gömlek, kravat ve pantolondan oluşan kıyafetler giyen, emekliliği yaklaşmış bir polis memurudur. Mesleğini sürdürdüğü süre boyunca çok sayıda başarıya imza atmış olan Ferman işi gereği korkusuz, zeki, titiz, şüpheci, sağduyulu, temkinli ve sonuca ulaşmadan vazgeçmeyen profesyonel bir polistir. Hasta karısıyla birlikte yaşayan ve ona büyük bir aşkla bağlı olan Ferman, fiziksel olarak sakin görünse de kızdığında fırtınalar koparmaktadır.

Filmin deli dolu polisi olan Cem Yılmaz'ın canlandırdığı İdris karakteri Karadenizli 35-40 yaşlarında esmer, orta boy ve kiloda, kısa saçlı ve hafif sakallı bir karakterdir. İş ortaklıkları dışında baba-oğul ilişkisiyle Ferman'a bağlı olan ve onun sayesinde polislik mesleğine başlayan İdris hareketli, duygusal çalkantıları olan bir adamdır. Tutkuyla sevdiği kadından tutarsız davranışları yüzünden ayrılmak zorunda kalmış olan İdris iki çocuk babasıdır ve çocuklarına bakan annesiyle yaşamaktadır. Ayrı olsalar da, kendisinde eski eşinin hayatına müdahale etme hakkını gören İdris'in Melisa Sözen tarafından canlandırılan eşi Asiye de kendisi gibi gözü kara, iki çocuğuna rağmen boşanma kararı alacak kadar cesur bir Karadeniz kadınıdır. İdris'in filmin tamamına yayılan tutarsız, hesapsız ve aşırı tavırlar sergilemesi onun deli dolu kimliğiyle uyuşmaktadır.

Okan Yalabık'ın canlandırdığı Çömez Hasan karakteri 30'lu yaşlarda kumral, orta boylu, zayıf, sosyal antropoloji mastırı yapmış ama polis olmaya karar vermiş ve mesleğe yeni başlamıştır. Sakin bir yapıya sahip olan ve sevdiği kızla evlenme arifesinde olan Hasan, bu karmaşık cinayet hikâyesinin içerisinde kaybolur ve kendisine ağır gelen işine dair sorgulamaları, yaşadığı korkuları, çelişkileri, cinayet masasında çalışmanın zorlukları onu bir yol ayrımına getirir.

Filmde ağırlığı olan bir diğer karakter katil rolündeki Çetin Tekindor'un canlandırdığı zengin iş adamı Battal Çolakzade'dir. Battal 60'lı yaşlarında yapılı, şiveli konuşan, akıllı, acımasız, bencil bir karakterdir. Kesik kolu bulunan ve kızının yaşında olan Pamuk'la çok kısa bir süre evli kalmıştır. Pamuk onu terk ederek sevdiği adama kaçmıştır. Bu nedenle Pamuk

cinayetinde şüpheliler arasına giren Battal Çolakzade zenginliğinin sağladığı nüfuzlu kimliğiyle üzerine gelen polis teşkilatını püskürtmeye, hedef şaşırtmaya çalışmış yani cinayetin çözülme sürecinde engelleyici bir görev üstlenmiştir. Ancak Battal, Avcı'nın cinayeti çözmesi üzerine esaret yerine ölümü seçmiştir. Cinayet'in çözülmesiyle Battal'ın böbrek hastası kızı Ceylan'ı kurtarmak için Pamuk'u öldürttüğü ve kızına organ nakli yaptırdığı ortaya çıkar. Onun her şeyden çok sevdiği kızını kurtarmak için baba kimliğiyle böyle vahşi bir cinayet işlemiş olması Battal'ı nedensiz, tek boyutlu kötü bir karakter olmaktan uzaklaştırırken Avcı'nın çok sevdiği eşinin de aynı hastalıktan mustarip oluşu, karakterlerin özelliklerini ve farklarını ortaya koymaktadır.

Cinayet'in çözülmesi sürecini karakterlerin özel hayatlarında yaşadıklarıyla iç içe işleyen filmde ana karakterler kadar; varlığı, acıları, hikâyesi sadece sesi üzerinden var olan Pamuk da ana karakter konumundadır. Yoksul bir ailenin kızı olan Pamuk, babasının ve abisinin patronu olan babası yaşındaki bir adamla evlenmek durumunda kalmış, onun öncesinde sevdiği adamdan kötü muamele görmüş ve sonunda kendisiyle yaşıt, ama zengin ve kudretli Battal Çolakzade'nin kızı olduğu için ayrıcılıklı konumda olan Ceylan'a hayat verebilmek adına öldürülmüştür. Pamuk'un yaşadıkları ve patronlarına iki çocuğunu feda eden ailesinin dramı filmin dramatik anlatısına katkı sağlamaktadır.

Filmin çok sayıda merkez karakterden oluşan yapısı dikkate alındığında her karakterin rolünün gerektirdiği ağırlıkta öykünün içerisinde yer aldığı, birbirlerinin güçlü ve zayıf yanlarını açığa çıkardıkları görülmektedir. Çok boyutlu, güçlü karakterlerin özellikleri ve hikâyeleri aracılığıyla kurulan çatışma unsuru, filmi tipik bir polisiyenin ötesine taşımaktadır.

Yavuz Turgul Sinemasında Senaryoda Yaratılan Karakterlerin Görselleştirilmesi ve Oyuncu Yönetimi

Senaryoda senaristin kalemiyle yaratılan karakterler bir sonraki aşamada, beyaz perdede izleyiciyle buluşan oyuncuların bedenlerinde hayat bulurlar. Çoklu bir ekip çalışmasının ürünü olan film yapım sürecinde bütün unsurları bir araya getiren ve sinemasal yaratıyı oluşturan yönetmenin sinemanın perdede izleyicilerle buluşan yüzü olan oyuncuya dair özel bir çalışma yapması ya da yöntem geliştirmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bu yöntemin sinema sanatının sahip olduğu imkânlar ve sinema oyunculuğunun özellikleri çerçevesinde şekillendirilmesi gerekmektedir.

Oyuncu yönetimine ilişkin çeşitli yaklaşımlar söz konusudur. Bu konuda bir kısım yönetmenler ve sinema yazarları oyuncu yönetimi konusunda yönetmenin, oyuncuya rolüne ilişkin ayrıntılı bilgi vermesine gerek olmadığını, oyuncunun kendi imgelemi aracılığıyla ya da doğaçlama ve/veya rastlantı yoluyla en iyi performansı sergileyeceğini ileri sürmektedirler. Performansını sergilerken aktöre müdahale edilmesini sakıncalı bulan ve oyuncunun tamamen özgür bırakılması gerektiğine inanan ABD'li yönetmen Mamet (1997: 82);

> *...nasıl çekimlere müdahale edilmemiş olması gerekiyorsa, oyunculuğa da müdahale edilmemelidir. Oyunculuk basit fiziksel hareketlerin bir toplamı olmalıdır. Aktör, kendini belirli, müdahale edilmemiş fiziksel hareketlere ne kadar çok verirse ortaya o kadar iyi bir film çıkması söz konusu olur.*

sözleriyle bu görüşünü desteklerken Yavuz Turgul'un da aralarında bulunduğu bir grup yönetmen, oyuncuya doğaçlama özgürlüğünün tanınmaması gerektiğini savunur. Turgul (Görüşme, 01.03.2011) bu tavrını şu sözleriyle dile getirmektedir:

> *Bir filmi hem yazıp hem de çektiğiniz zaman ve yazdığınız mesele üzerine çok kafa patlatıp, her yarattığınız karakteri artık teyzeniz ve halanız kadar iyi bildiğiniz zaman bu karakterin ortaya çıkmasındaki ana rolü yönetmen oynuyor. O karakterlerle yatıp o karakterlerle kalkıp, yıllarca onun üzerinde uğraşıp bütün davranışlarını saptadıktan sonra bunu hiç bilmeyen, hiç tanımayan biriyle konuşmaya başlıyorsunuz. Karşınızdaki kişinin, "karakter böyle yapmasın böyle yapsın" demesine ben gelemem. Sen daha henüz görmediğin, tanışmadığın birisiyle ilgili benden bunu öğrenmek yerine bana tavsiyede bulunmaya kalkıyorsan ben seninle çalışmam.*

Yönetmenin, karakteri canlandırma sürecinde oyuncuya müdahalesinin sınırlarına ilişkin çeşitli görüşler olmasına rağmen, senaryoda yazılı olan karakterin oyuncunun bedeninde hayat bulurken, yönetmenin oyuncu yönetimi açısından birtakım çalışmalarda bulunması kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu çalışmaları;

- Oyuncu seçimi,
- Oyuncunun bilgilendirilmesi ve provalar,
- Karakterin beden, dil ve jest/mimik açısından kişileştirilmesi,

- Çekim,

- Oyuncunun çekim ekibi ve özellikle sahnede yer olan diğer oyuncularla etkileşiminin sağlanması,

- Mekân, dekor, kostüm ve aksesuarların kullanımına ilişkin yapılan çalışmalar olarak sıralamak mümkündür.

Bir filmin çekimlerine başlamadan önce film yapım sürecinin ilk basamağı; filme dair ayrıntıların belirlenip, çekim programının yapıldığı çekim öncesi hazırlıklardır. Bu hazırlık sürecinde oyuncu seçimi oldukça önemli ve titizlikle üzerinde durulması gereken bir noktadır. Günümüzde oyuncu seçimi casting ajansları aracılığıyla ya da yönetmenin geçmiş bilgi ve deneyimleri ile yaptığı seçimlerle gerçekleştirilmektedir. Yönetmenin bu tür bir seçim yapmasının faydalarını Dmytryk (2007: 42) şu şekilde özetlemektedir:

> *Bir oyuncuyu geçmişteki çizgisine dayanarak seçmek oldukça güvenli bir yol. Yönetmen oyuncularını kimi zaman onların becerilerini gördüğü filmleri, meslektaşlarının ya da oyuncuların menajerlerinin önerilerini, kimi zaman da kişisel görüşmeleri kıstas alarak seçer. Kafasında canlandırdığı kişilere girebilecek oyuncuları bulmaya çalışır.*

Yavuz Turgul, senaryosunu yazdığı ve yönettiği 7 filmden 6'sında başrolü oynayacak karakter olarak Şener Şen'i seçmiştir. Çeyrek asırlık çalışma hayatları boyunca Şen'in oyunculuk dinamiğine ilişkin çok güçlü bir bilgisi olan Turgul'un, Şener Şen dışında ana karakter ya da öykü içerisinde önemli yere sahip olan yan karakterleri, genellikle sinema piyasasında tecrübesi olan kişiler arasından seçtiği görülmektedir. Tecrübeli oyuncular seçmesinin, oyuncuların karakteri gerçekçi ve doğal canlandırma sürecindeki riski en aza indirdiği ve çekim sürecinde de kolaylık sağladığı düşünülmektedir. Filmde yer alacak diğer oyuncuların seçimlerini oditionlar aracılığıyla (seçme sınavı) yaptıklarına değinen Turgul, (Görüşme, 01.03.2011) doğru oyuncuyu bulma sürecini şu sözleriyle ifade etmektedir: "Oyuncu seçme noktasında önemli olan, yazma sürecinde çok uzun zamandır birlikte olduğun, artık iyi tanıdığın, bildiğin birisi olan karakterin en belirgin ve öne çıkartmak istediğin özelliğini taşıyan, bu karaktere en yakın olan insanı bulmak ve oynatmaktır."

Oyuncuların seçiminin ardından oyuncuların bilgilendirilmesi ve prova sürecine geçilir. Bu noktada oyunculara çekilecek sahne ya da filmin

tamamına ilişkin ne kadar bilgi verileceği yönetmenin tercihleri doğrultusunda belirlenir. Oyuncuların karaktere/rollerine ilişkin bilgilendirilmelerinin ardından provalara başlanır. Prova; oyunculara her repliği, her sahneyi ve her rolü açıklayarak onların senaryo ile ilgili açık/kesin bilgi edinmelerini ve hareket açısından yorumlamalarını sağlamak, rollerin kişileştirilmesi üzerinde çalışmak, karaktere ilişkin doğru, yalın bir dil geliştirmek ve filmdeki diğer unsurlarla (mekân, dekor, kostüm, aksesuar) bütünleşmiş bir estetik anlayışın içerisine yerleştirebilmek amacıyla yapılmaktadır. Turgul (Görüşme, 01.03.2011) kendi filmlerine ilişkin bilgilendirme, prova ve karakterlerin beden, dil ve jest/mimik açısından kişileştirilmesi sürecini şöyle anlatmaktadır:

> *Çalışmalarımız benim tanışıp görüp birlikte yaşadığım ama bunları tanımayan görmemiş insanlara tanıştırma süreci olarak şekilleniyor. Hem karakteri yaratırken hem de karakterin kendisini ifade edeceği dili bulurken, anlam kaymasını ya da yapaylığı engellemek için ön çalışmalarda defalarca üstünden geçiyoruz. Bu çalışmalar, karakterlerin en pür, en yalın, en insana dair yanlarını ortaya çıkarıyor.*

Film yapım sürecinde senaryo çalışmaları ve daha sonrasında çekim öncesi yapılan çalışmaların bir anlamda meyvelerinin toplandığı aşama çekim aşamasıdır. Bu aşamada Sinemanın kendine özgü anlatım yapısının bir gereği olarak oyuncu, rolünü kronolojik bir düzlemde oynayamaz. Oyuncu, filmin şartlarına göre belirli bir bütünlükten bahsedilemeyecek, sonradan birleştirilmek üzere parçalara ayrılan sahnelerin çekiminde oynamak zorundadır (Onaran, 1999: 52). Bu noktada yönetmen, senaryoda ve imgeleminde bir bütün olarak yarattığı filmin anlatısına uygun olarak parçalar arasındaki uyumu ve tutarlılığı sağlayabilmelidir. Aksi takdirde ortaya çıkan eksikler, tutarsızlıklar ve devamlılık hataları filmin inandırıcılığına gölge düşürürken izleyicinin ilgisinin dağılmasına neden olacaktır. Yavuz Turgul'un filmlerini bu açıdan ele aldığımızda, filmlerinde oyuncuların başından sonuna kadar tutarlı ve uyumlu oyunculuklar sergilediği görülmektedir. Çok ufak devamlılık hatalarının dışında çekimler arasında herhangi bir uyumsuzluğun olmaması Turgul'un çekim öncesi çalışmalara verdiği önemin ve çekim esnasında gösterdiği titizliğin ifadesidir.

Dmytryk'in (2007: 23) belirttiği gibi oyunculuğun bireysel bir gösteri olmadığı her oyuncu tarafından bilinmesi gereken önemli bir noktadır.

Çünkü sahnede başka oyuncular da vardır ve bir sahnenin en iyi biçimde oynanması, her oyuncunun yorum ve oyun biçiminin sahnedeki diğer oyuncularınkini etkilemesine bağlıdır. Bu bakımdan bir oyuncunun rolünü yorumlaması sırasında, sahnedeki diğer oyuncularla kurduğu ilişki ve onlarla girdiği karşılıklı etkileşim, oynadığı karakterin yöneliş ve sözlerinin algılanışına büyük katkı sağlamaktadır. Dmytryk'e benzer olarak Stanislavski de (2006: 265) oyuncuların sahnede birbirleriyle etkileşiminin önemine değinir ve ekler: "Eğer aktörler geniş bir seyirci topluluğunun dikkatini yakalayıp tutmak isterlerse kendi aralarındaki duyguların, düşüncelerin, eylemlerin kesintisiz alışverişini sağlamak için her türlü çabayı göstermelidirler." Yavuz Turgul'un filmleri oyuncuların birbirleriyle ve sahnede yer alan diğer ekip çalışanları ve hatta nesnelerle olan ve kesintisiz olarak sürdürdükleri sözel ve bedensel ilişkileri çerçevesinde ele alındığında, bütün filmlerinde yerinde, tutarlı ve sağlıklı bir etkileşimin kurulmuş olduğu gözlenmektedir. Filmlerin tamamında göze çarpan bu uyumu *Av Mevsimi*'nde emeklilik yemeği sahnesinde görmek mümkündür. Bu sahne kalabalık oyuncu grubunun birbirleriyle ve ekiple olan uyumlu çalışmasının meyvesidir ve yazılı ve görsel medyaya da yansıdığı gibi birçok izleyici tarafından beğenilmiştir.

Oyuncu yönetimi açısından bir diğer önemli nokta mekân, dekor, kostüm ve aksesuarların kullanımına ilişkin yapılan çalışmalardır. Adanır (2006: 38) yazılı bir öykünün görsel bir öyküye dönüşmesinde en önemli unsurların basında kişi ve mekânların geldiğini belirtir ve ekler: "Kişilerle mekânlar arasındaki uyum, öykünün gerçeğe benzerliğini en çok etkileyen olgudur. Bu nedenle kişilerle mekânlar arasında fizyolojik ve psikolojik bir denge kurma zorunluluğu vardır". Mekân ve oyuncular arasındaki uyumun önemi, gerek çekim öncesi çalışmalarda mekân arayışında gerekse prova aşamasında oyuncuların mekânla ilişki kurması sürecinde yönetmenin sanat ve görüntü yönetmeniyle etkileşim halinde titiz bir çalışma yürütmesi gereğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Ünal'ın (2008: 197-197) da aktardığı gibi sinemada,

> *(...) tasarlanan ya da doğrudan doğruya gerçek mekânlardan yararlanılarak oluşturulan dekor ve aksesuarlar, ayrıntılı sözel açıklamalara gerek kalmadan karaktere ilişkin bilgi iletir. Örneğin; evin kirli ya da temiz, kıyafetlerin lüks ya da paspal olması, kişinin asker üniforması ya da işçi tulumu giymiş olması karakterlerin*

toplumsal konumlarının, mesleklerinin ve kişilik özelliklerinin herhangi bir açıklayıcı söze gerek kalmadan anlaşılmasını sağlar.

Yavuz Turgul'un filmleri mekân, dekor, kostüm ve aksesuar kullanımı açısından değerlendirildiğinde filmlerin tamamında anlatının gerçekliğine gölge düşürmemek adına son derece titiz çalışmalar yapıldığı gözlenmiştir. Filmlerde seçilen mekânlar, dekorlar, kostümler ve aksesuarlar filmin öyküsü, içerisinde geçtiği dönemin koşulları ve karakterlerin özellikleri ile uyumludur. Karakterlerin mekânların içerisine yapıştırılmış gibi durmaması, yani mekânlarda doğal bir biçimde yaşıyor olmaları ya da silah ve benzeri aksesuarları kullanmadaki hünerleri bu uyumun sağlanması için yapılan yoğun çalışmaların göstergesidir.

Sonuç

Scognamillo (2003: 449-450) bir ülke sinemasının kesin çözümler sunmasa da kendi insanının sorunlarını anlatması, tanıklık etmesi, yorum getirmesi ve sorgulaması gerektiğine değinir. Ülkemizin geçirdiği toplumsal, ekonomik ve siyasi sürece ilişkin değişim ve dönüşümü karakterlerin üzerinden yansıtan Yavuz Turgul, çalışmaları süresince geniş kitlelerle buluşmuş ve onların beğenisini kazanmıştır. Karakterlerinin ve dolayısıyla o karakterlerin içinde var olduğu öykülerin çok sayıda izleyiciyle buluşmasındaki en büyük etken Turgul'un gerçek yaşamla kurduğu ilişkiyi sinemasal bir dille/sinemasal bir dilin süzgecinden geçirdikten sonra yine hayatın gerçekliği içerisinde izleyiciyle buluşturabilmesinde yatmaktadır.

Yavuz Turgul'un karakterlerinin gerçeğe yakın, tutarlı, inandırıcı, işlevsel, etkili, doğal, basmakalıp tiplerden uzak, orijinal, birbirlerini ve öyküyü tamamlayıcı nitelikte oldukları görülmektedir. Ayrıca Turgul'un, karakterlerini meziyetleri yanında zayıflıkları ya da eksileri yanında artılarıyla var ederek iki boyutlu olmaktan kurtardığı, bu sayede onlara derinlik katarken olabildiğince gerçeğe yaklaştırarak inandırıcılıklarını arttırdığı görülmektedir.

Oyuncu yönetimi açısından, oyuncu seçiminde gösterdiği titiz ve disiplinli çalışmayı, ön çalışmalar ve çekim sürecinde de izlediğini gördüğümüz Turgul'un oyuncularıyla arasındaki ilişkinin sağlıklı, kesintisiz oluşu ve dengede durması, filmlerinde başarıya ulaşmasını sağlamaktadır.

Yapılan bu inceleme sonucunda Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği filmlerin başarısının tesadüf değil, hayatın içinden, gerçekçi, orijinal, tutarlı

ve en önemlisi canlandırılabilir karakterlerinin, başarılı oyuncu yönetimiyle perdeye aktarılması sonucu olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz (2006). *Kültür Politika ve Sinema*, İstanbul: +1 Kitap.

Dmytryk, Edward ve J. Porter Dmytryk (2007). *Sinemada Yönetmenlik-Oyunculuk-Kurgu*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları.

Foss, Bob (1992). Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, çev. Mustafa K. Gerçeker, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Mamet, David (1997). *Film Yönetmek Üzerine*, çev. Gülnur Güven, Ankara: Doruk Yayınları.

Miller, William (2009). *Senaryo Yazımı (Televizyon ve Sinema için)*, çev: Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen, Yalçın Demir, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Onaran, Âlim Şerif (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*, 2. basım, İstanbul: Kabalcı.

Stanislavski, K. S. (2006). *Bir Aktör Hazırlanıyor,* çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları.

Ünal, Yörükhan (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*, İstanbul: Hayalet Kitap.

Yavuz Turgul'un Dünyası adlı belgesel (Sadık Battal, 2008)

Yavuz Turgul ile görüşme, İstanbul, 01.03.2011.

Yavuz Turgul Sinemasında İki Farklı Kaynak:

Şiir ve Resim

Fatma Okumuş

Yeniden okumayı savsaklayanlar

her yerde aynı öyküyü okumak

zorunda kalırlar. (Barthes, 1996: 25)

Giriş

Yale Üniversitesi'nden edebiyat profesörü Harold Bloom, 1994 yılında, Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes gibi 26 yazarın çevresinde kurduğu *Batı Kanonu (The Western Canon)* adlı çalışmasında, feminist, yeni tarihselci, Freudçu ya da Lacancı, anlambilimci, yapısalcı ve diğer birçok akademisyenin, edebiyat eserlerini çözümleme çalışmalarından söz eder. Böylece, edebiyat eserlerine cinsel, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik gibi farklı açılardan bakma yolları ediniliyor, ancak diğer taraftan okur, eseri okurken daha 'uyanık' kılınıyordu. Hatta Bloom, bu tür çalışmalar nedeniyle, üniversitelerdeki dil ve edebiyat kürsülerinin zamanla 'Kültürel Çalışmalar' altında yer alacağını söylüyordu.

Benzer çözümleme çalışmaları filmler için de yapılıyor. Filmler de feminist, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik ve başka birçok açıdan ele alınıp inceleniyor. Bu nedenle, izleyici belki artık daha 'uyanık' izliyor filmleri. Yine de ister karanlık sinema salonlarında kalabalık içinde, ister okuma ve izleme köşemizde tek başımıza olalım, bize hikâye anlatan bir film izlemekten ya da bir kitap okumaktan zevk alıyoruz. Hikâyelerle buluşmaktan hoşlanıyoruz ya da Didion'un (2006: 179) söylediği gibi, "Yaşamak için hikâyeler anlatıyoruz".

Sanatçılar, birbirinden çok farklı araçlarla hikâyeler anlatabiliyorlar. Böylelikle aynı ya da benzer hikâyelerle farklı sanat eserlerinde karşılaşabiliyoruz. Bir sanat eserinden hareketle yeni bir sanat eserinin yaratılması, akla hemen uyarlamaları getiriyor ve kolaylıkla söylenebilir ki sinema filmlerinde uyarlamalarla sıkça karşılaşılıyor.

Sinema, hikâye anlatıcılığı açısından, diğer sanat dallarına oranla edebiyatla, daha yakın bir ilişki içindedir ve bu ilişkinin temelinde uyarlamalar yer almaktadır. Kurulan ilişkinin bağlantı noktası genelde, romanlar ve tiyatro oyunlarıdır. Dolayısıyla, şiirden hareketle gerçekleştirilen film uyarlamaları daha azdır. Bu noktada, filme aktarılanın bir eser değil, o eserde anlatılan hikâye olduğu göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla, 'uyarlama' sürecine ilişkin var olan yargılarımız gözden geçirilmelidir.

Uyarlama filmlere farklı bakılması açısından, Yavuz Turgul'un bir şiirden hareket eden *Fahriye Abla* (1984) ile bir resimden hareket eden *Av Mevsimi* (2010) filmlerinin incelenmesi, özellikle hikâye anlatımı açısından sinemanın şiir ve resim ile etkileşimini örneklendirebilir.

Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* filmine kaynaklık eden şiir:

FAHRİYE ABLA

Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanınla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla!

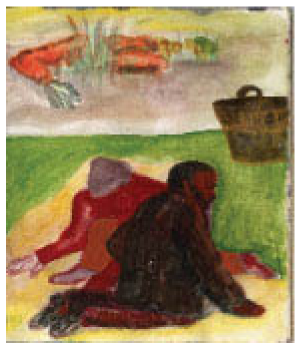
Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söylerdin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,

En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.
Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla!

Ahmet Muhip Dıranas



Yavuz Turgul'un

Av Mevsimi filmine

kaynaklık eden resim:

Yavuz Tanyeli (isimsiz)

Uyarlama

Sinemanın, başlangıcından bu yana, diğer sanat dallarıyla, özellikle edebiyatla ve resimle çok sıkı ilişki içinde olduğu tekrarlanagelen bir yargıdır. Bu bağlamda da Virginia Woolf'un "Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu." (aktaran Kale, 2010: 266) sözleri sıkça hatırlatılır.

Öncelik ve sonralık değerlendirmesinde, sanat dalı olarak 'yedinci'lik kazanan sinemanın, edebiyatı, özellikle de hikâye anlatılarının en yaygın türü olan romanı, hikâyeyi ve tiyatroyu kullandığı düşünülür. Üstelik, edebiyat eseri ile uyarlama film arasında karşılaştırmalara gidildiğinde, eğer filmin, kaynağına sadık kalmadığı belirlenirse, edebiyat eserine haksızlık edildiği görüşüyle karşılaşılması da olasıdır.

Sinema uyarlamalarında ortaya çıkan film, kaynak olarak kullandığı eserde anlatılan hikâyeyi, sinematografik bir dille yeniden anlatmaktadır. Aynı hikâyenin farklı yöntemlerle anlatılması, yazınsal ya da sinematografik eserlerle sınırlı değildir. Sanat tarihi boyunca birçok eser, birbiriyle alışveriş içinde olmuştur. Bir resim bir romana, bir roman da bir filme kaynaklık edebilir. Böylece, anlatım araçları farklı olsa da anlattıkları herhangi bir noktada örtüşen eserler ortaya çıkabilir. Üstelik anlatım araçları ve biçimleri giderek artmaktadır.

Gelişen taşınabilir teknolojik araçlar üzerinden, aynı hikâyenin yeni anlatım biçimlerine uyarlanması söz konusudur. Örneğin, bildik hikâyeler, yeni anlatım olanaklarına uydurulup birkaç dakikalık kısa filmlere uyarlanarak cep telefonlarımızda ya da e-posta kutularımızda oynatılmaktadır.

Genelde uyarlamaların çoğunun merkezinde bir hikâye durmaktadır ve hikâye anlatıcılığı, uyarlamaların temel konusu olarak görünmektedir. Uyarlamalarda aynı hikâyenin ikinci kez anlatımı söz konusudur. Bir bakıma **ikiz hikâyeler** yaratılmaktadır. Sinemadaki uyarlamalar, ikizlemelerle ilerleyen hikâye anlatıcılığı üzerinden gelişiyor görünmektedir. Hikâye anlatıcılığı üzerinden ve sanat eserlerinin anlatım dilinin farklılığının göz önünde tutulmasıyla uyarlama süreci, 'aslı'na sadakat dışında da bir bakış açısı kazanabilir. Bir şiirin ve resmin içinden

birer hikâye çıkaran Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* ve *Av Mevsimi* filmleri, uyarlama sürecinde farklı kaynaklardan yararlanılmasının Türk sinemasındaki ender örneklerindendir.

Filmlerin kaynak aldığı farklı metinlerle olan ilişkisinin açımlanması, uyarlama teorisine ilişkin görüşlerin gözden geçirilmesini gerektirmektedir.

En genel anlamıyla uyarlama, "herhangi bir biçimde üretilmiş bir metnin, başka bir biçimde yeniden üretilmesi" olarak tanımlanabilir. İletişim kurmayı sağlayan her ileti bir metin olduğundan, çok geniş kapsamlı bir araç olan metin, hemen hemen her şeyi kapsar. Metinler, yalnızca sözcük, cümle gibi dil birimlerinin kullanıldığı, sözlü ya da yazılı olarak üretilen yapılar değildir. Dolayısıyla sözlü ve yazılı öğelerin yanı sıra görsel öğeleri içeren metinler de söz konusudur. Örneğin, izlediğimiz televizyon reklamları, filmler, gördüğümüz afişler, fotoğraflar, resimler ve birçok şey ileti sunabilir. Böylece alıcısı tarafından anlamlandırılabilir. Bu anlamlandırma süreci de bir çeşit 'okuma'dır aslında. Bu nedenle, film veya resim okumaktan söz edilebilmektedir. Yaşamda her yerde ve her biçimde karşılaşılan metinler, Bordwell'in tanımlamasıyla, "Zaman ve mekân içerisinde, neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak gelişen olaylar zinciri"ni (Bordwell, Thompson, 2008: 75) ortaya koyan anlatılar sunabilir. Anlatı söz, yazı, görüntü, el-kol-baş hareketi ya da bunların bileşiminden oluşabilir. (Barthes, 1997: 87). Buradan hareketle mitler, efsaneler, destanlar, öyküler, romanlar, tablolar, filmler, sıradan konuşmalar vb. birer anlatı olacaktır. Dolayısıyla anlatılar, kurmaca da olabilir; yönlendirici, yasaklayıcı, ikna edici vb. de olabilir. Barthes'ın (1997: 86) deyişiyle anlatı ister iyi, ister kötü olsun, hep vardır ve anlatılar sınırsızdır. Üstelik bazı anlatılar, sunduğu olay örgüsüyle evrensellik kazanmıştır. Nereye gidilirse gidilsin, tanık olunabilecek hikâye anlatıcılığıyla, çeşitli biçimlerde benzer ya da aynı hikâyeler dolaşımdadır. Hikâye anlatıcılığında olaylar, neden-sonuç ilişkisi gözetilerek sunulur. Olaylar, geleneksel anlatılarda çoğunlukla zamandizinsel (kronolojik) bir sıralamayla aktarılırken, yeni anlatım biçimlerinde zamandizinsel sıralama bozulsa da neden-sonuç ilişkisinin gözden kaçırılmaması önemlidir.

a) Hikâye ya da Öykü

Anlatıların sözü edilen yapısal özelliğinin netleştirilmesinde, edebiyattaki olaylar aktaran kurmaca düzyazı türlerinde görülen ayrımı anımsamak yararlı olabilir. Türkçe'de 'öykü' sözcüğü 'hikâye' sözcüğü ile eş

anlamlı olarak gösteriliyorsa da yazınsal metin türü açısından bakıldığında, öykü ile hikâye arasında fark vardır.

19. yüzyılın ortalarında romandan sonra doğan hikâye, başlangıçta romana göre kısa olmasıyla, daha az kişiyi anlatmasıyla belirginleşen yazınsal bir metin türüdür. Ancak bu ayrım, 20. yüzyılda yeterli olmayacaktır. Gerçekçilik ve romantizm gibi düşünce akımları arasındaki gerilime sahne olan 19. yüzyılın Avrupası'nda roman, gerçekçi bir anlayışla yazılmıştır. Örneğin, roman yazarı Stendhal, sanatın gerçeği yansıttığını vurgulamak için "Roman, yol boyunca gezdirilen bir aynadır."[20] sözünü kullanır. Roman türünde gerçekçilik egemen olduğundan romantikler, söz söylemek için yeni bir metin türünü**,** hikâyeyi yaratmışlardır. 1840 yılında, Edgar Alan Poe ilk hikâye örneklerini verir.

Yazılı kültürden önce, sözlü kültürde, tek edebiyat türü olan şiir biçiminde de dramatik bir yapıda olaylar zinciri sunulmuştur. Bu, uzun dramatik şiirlerde olayların yanı sıra kişiler de ayrıntılarıyla verilir. Böylece başı, ortası, sonu olan bir hikâye anlatılır. Yazılı kültüre geçişle, şiir türünden ayrılarak düzyazıyla aktarılan olaylar zinciri ve kişiler aracılığıyla da hikâye anlatılmaya devam edilmiştir. Hikâyelerde genelde, giriş-gelişme-sonuç aşamaları izlenmiştir. Bu metinlerde olaylar önemli olduğundan, metin değerlendirilirken serim-düğüm-çözüm aşamalarından söz edilir. Hikâyede anlatılan kişiler ayrıntılı olarak verilir. Hikâye sona erdiğinde olaylar bitmiştir. Bu tarz hikâye anlatımı, **Maupassant tarzı** olarak bilinir.

Hikâye anlatımının olaylar üzerine kurulu yapısının yanına zamanla kısa anların aktarılması da eklenmiştir. Dünya, kişiler, durumlar, görece soyut bir anlatımla okuyucuya sunulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla her okur, anlatılanlar hakkında farklı yorumlarda bulunabilir. Bu tarz anlatım, **Çehov tarzı** olarak adlandırılmıştır.

Kişilerin ayrıntılı olarak verildiği, olayların serim-düğüm-çözüm aşamalarında sunulduğu, hikâye sona erdiğinde olayların bittiği Maupassant tarzındaki kurmaca metinler için hikâye; dünyanın, kişilerin, durumların, görece soyut bir anlatımla sunulduğu, kısa anların da ayrıntıyla aktarılabildiği, her okurun anlatılanlar hakkında farklı yorumlarda bulunabileceği Çehov tarzındaki kurmaca metinler için ise öykü kullanılabilir.

b) Hikâye Anlatıcılığı

Film uyarlamalarında genelde, hikâye anlatıcılığı merkezdedir. Hangi anlatı türü kaynak olarak kullanılırsa kullanılsın, senaryoda neden-sonuç

ilişkisi bağlamında olaylar zinciri sunulmaktadır. Doğal olarak olaylar, kahramanlar/oyuncular çevresinde, belli bir zamanda, belli bir mekânda geçmektedir. Uyarlamalarda aynı hikâye, farklı mekânlar ve kostümler içerisinde, farklı konuşmalarla, müziklerle bambaşka kurgusal bir dünyada sunulabilir.

Uyarlamaların, kaynak aldığı metinle bağının çok sıkı, orta ve gevşek biçimlerde üç farklı sınıfa ayrılabileceği (aktaran Desmond&Hawkes, 2006: 3) görüşü, kaynak metne sadık kalınıp kalınmadığına göre yapılan bir değerlendirmedir ve her biri için örnek gösterilebilecek uyarlamalar söz konusudur.

Hikâyeler, farklı bir dünyada sunulsa dahi aynı kalabilir. Aynı hikâye anlatılsa bile "uyarlama bir eser, kaynağından daha az değerlidir" görüşü yanıltıcı olabilir. Örneğin, R. Michael Ballantyne'ın *Mercan Adası'*ndaki (1858) çocukları, günümüzde William Golding'in *Sineklerin Tanrısı'*ndaki (1954) çocuklarına dönüşmüş, ardından filme de uyarlanmıştır (Harry Hook, 1990). Yalnızca sinemaya uyarlanmakla kalmayıp birçok metinde karşımıza çıkan Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyunu da bir uyarlama olarak kabul edilebilir. Öyküsünü Ovidius'tan öğrendiğimiz Pyramus ile Thisbe'nin aşkı, tıpkı Romeo ve Juliet'inki gibi ölümle sonuçlanır. Pyramus ile beyaz bir dut ağacının altında buluşmak için sözleşen Thisbe, ağzı kanlı, dişi bir arslanın geldiğini görünce başörtüsünü orada bırakarak kaçar, arslan da örtüyü parçalar. Pyramus, kanlı başörtüsünü bulunca Thisbe'nin öldüğünü sanarak kendini öldürür. Pyramus'u ölmek üzereyken bulan Thisbe de, Pyramus'un kendini öldürdüğü bıçağı kullanarak intihar eder. Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i de aşkları uğruna ölürler. Üstelik benzer şekilde ölen daha birçok aşk kahramanını, değişik anlatı türlerinde de bulmak mümkündür. Örneğin, müzikal bir film olan *West Side Story (Batı Yakası'nın Hikâyesi)* filminde, Romeo ve Juliet yerine Tony ve Maria vardır. Elbette en önemli ayrım, isimler değildir. Shakespeare'in oyunu, artık bir müzikaldir ve olaylar 'yeni zamanlar'da geçmektedir. Amerikalılar ve Porto Rikolu göçmenler karşı karşıyadır artık. Tony, ilk kuşak Amerikalı olduğu için Jets çetesinin bir üyesidir. Maria ise Porto Rikolu Sharks çetesinin başı olan Bernardo'nun kızkardeşidir. Montague ve Capulet ailelerinin yerini Sharks ve Jets çeteleri almıştır. Öykünün sonunda Tony, Maria'nın kollarında ölür. Yeni Juliet'in kaderi ölmek değildir. Biçimsel olarak *Romeo ve Juliet*'ten ayrılsa bile Shakespeare'in aşk hikâyesi, bir formül gibi kullanılarak uyarlanmıştır. Aynı hikâye, daha yakın zamanda, Florida

şehrinde yaşayan iki genç üzerinden anlatılarak da filme aktarılmıştır (Baz Luhrmann, 1996).

Uyarlamalarda aslına sadık kalmak ya da kalmamak, zaman zaman değerlendirme ölçütü gibi kullanılıyorsa da kaynak metin ve uyarlama metin arasındaki ilişkinin farklı boyutları bulunmaktadır. Hikâye anlatıcılığının merkezde olduğu üç boyuttan söz edilebilir:

1. Bağımsız Hikâyeler: Kaynak metinden hareketle, doğrudan başka bir anlatım aracı için yazılan hikâyeler.

2. İkiz Hikâyeler: Kaynak metindeki olay örgüsünü birebir uygulayan hikâyeler.

3. Esinlenilmiş Hikâyeler: Kaynak metindeki temel düşünceden hareketle yazılan hikâyeler.

Yalnızca sinemada değil, giderek artan hikâye anlatma biçimleri arasında birbirine kaynaklık eden birçok metin söz konudur. Örneğin, ressam Vermeer'in 1600'lü yıllara ait *İnci Küpeli Kız* adlı tablosundan hareketle Tracey Chevalier, 1999'da aynı adla, **bağımsız hikâyesi** olan bir roman yazmış; bu roman da 2003 yılında Peter Webber tarafından sinemaya aktarılarak bir **ikiz hikâye** yaratılmıştır. Daha önce de vurgulandığı üzere, edebiyat diğer sanat dallarına, romanlar ya da tiyatro oyunları da şiire göre sinemaya daha sık uyarlanıyorsa da uyarlamanın farklı boyutları söz konusudur. Kendi yazdığı özgün senaryolarla başarılı bir hikâye anlatıcısı olarak tanınan Yavuz Turgul, şimdiye dek yaptığı çalışmaların içerisinde yalnızca ikisinde başka eserleri hareket noktası olarak kullanmıştır. Böylece, farklı kaynaklardan yararlanarak, film uyarlamalarında az rastlanır uygulamalara imza atmıştır.

Şiirden Filme

1984'te Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği ilk filmi olan *Fahriye Abla*'da Ahmet Muhip Dıranas'ın 1926 yılında yazdığı aynı adlı şiiri kaynak metin olarak kullanılmıştır. Böylece, **esinlenilmiş hikâye** temelinde bir senaryo yazılmıştır. Kaynak alınan şiir, bir hikâye anlatmaktadır.[21] Filmde, Fahriye Abla'nın hikâyesine devam edilmiştir. Hem filmde hem de şiirde anlatılan hikâyenin merkezinde yer alan Fahriye Abla, şiirde bir çocuğun bakış açısından anlatılmaktadır. Filmde yine bir çocuk vardır, ancak hikâye anlatıcısı artık çocuk değil, yönetmendir. Küçük Mehmet, filmde Fahriye Abla'nın mahallesinde yaşarken, onun başından geçen olayların tanığıdır.

Anlattığı hikâyelerin merkezine genelde erkekleri yerleştiren Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* filminde, kaynak aldığı şiirdeki gibi, merkezde bir kadın bulunmaktadır. Filmde küçük bir mahallede yaşayan Fahriye'nin geleneksel değer yargılarının baskısından kurtularak özgürleşme süreci anlatılmaktadır. Filmle şiirin ortaklaşa kullandığı öğeler küçük, geleneksel bir mahalle içinde yaşayan Fahriye Abla, sevgilisi Mustafa ve Fahriye Abla'ya hayran küçük erkek çocuk Mehmet'tir. Şiirde, Fahriye Abla'nın evlendiği Erzincanlı, filmde de kullanılan bir diğer ortak öğedir.

Şiirdeki temel öğelerden esinlenilerek serim/düğüm/çözüm temel aşamalarını izleyen yepyeni bir hikâye anlatılmaktadır. Büyülü ev, şiirden farklı olarak eklenmiş bir mekândır ve şiirde çocuğun hayran olduğu tek bir Fahriye Abla anlatılırken filmde, bu Fahriye Abla'nın yanında bireysel özgürlüğünü kazanan Fahriye Abla da ele alınmaktadır. Yine şiirden farklı olarak, Fahriye Abla ile evlenmek isteyen diğer bir erkek Cemil, filmde yer alır. Fahriye Abla filminde, şiirin sözlerinin bestelendiği ve film müziği olarak kullanıldığı da görülmektedir.

Fahriye Abla, sıkça rastlanılanın aksine şiirden hareket eden, **esinlenilmiş hikâye** yazılarak çekilen bir filmdir.

Resimden Filme

Senaryosunu yine kendisinin yazdığı, 2010 yılına ait bir diğer Yavuz Turgul filmi *Av Mevsimi*'nde, kaynak metin olarak bir resimden hareketle **bağımsız hikâye** temelinde bir senaryo yazılmıştır. Filmin kaynak metninde, bir cesede ait olduğu düşünülen bir el resmedilmiştir. Filmde, bağımsız hikâye anlatıcılığıyla yetinilmeyerek, belli kalıplara sahip bir anlatım türü seçilmiştir. Kesik bir elden hareket ederek seçilen anlatım türü ise polisiyedir. Türk sinemasında çokça örneği bulunmayan polisiye filmlerin, hikâye anlatıcılığı açısından temeli 1700'lü yıllara dek uzanmaktadır. Polisiyenin başlangıcına gidildiğinde, kuşkusuz "hadi polisiye yazalım" denilmediği kolayca söylenebilir. Toplumsal değişimler sonucunda ortaya çıkan farklı yaklaşımlar, yeni anlatım kalıplarını doğurmuştur. Ardından aynı kalıplar tekrar tekrar kullanılarak türler yaratılmıştır. Polisiye anlatılarda üç temel özellik olarak sıralanabilecek **geriye doğru kurgu**, **gerilimi diri tutma** ve **çıkarsama**, 1700'lerden bu yana kullanılagelmektedir. **Devrik öyküleme** olarak da adlandırılan **geriye doğru kurgu**, ilk olarak Godwin'in *Caleb Williams* (1794); çıkarsama ise Voltaire'in yazdığı *Zadig* (1746) adlı eserlerinde kullanılmıştır. Bunlara

melodramdan ödünç alınan, beklenmedik bir olay eklenmiştir (Mandel, 1985: 30).

Av Mevsimi'nde de film, çözüm için geriye dönük bir yordayış gerektiren sahipsiz, kesik bir elin bulunmasıyla başlar. Filmde, elin kime ait olduğu saptanırsa da ceset bulunmaz. Birçok polisiye anlatıda olduğu gibi *Av Mevsimi* de gelişme halinde bir eylemle başlamıştır. Polisiyelerde okur ya da izleyici, anlatı boyunca bazı ayrıntılardan yoksun bırakılıyor görünse de aslında tüm bilgiler gizlenmiş olarak sunulmaktadır. Bilgiler, anlatının sonunda gün ışığına çıkar. Sunuşun bu yolla yapılmasını Tomaşevski (1995: 233), **geriye dönük çözüm** olarak adlandırır. Sunuşun geciktirilmesinde, karmaşık bir gizler bütünü olayların içinde yer alır. Olayların sonunda gizler aydınlatılır. *Av Mevsimi*'nde, hasta kızın evde görülmesi, filmin sonunda çözülmesi gereken gizemi oldukça erken bir zamana çekmiştir. George Dove, Poe ve Conan Doyle'dan başlatılan polisiye anlatıların yapısının, problem/ilk çözüm/düğüm/karışıklık dönemi/ilk pırıltı/çözüm ve açıklama olmak üzere yedi aşamadan oluştuğuna dikkat çekmektedir (Mandel, 1985: 27).

Türkiye'de polisiye ile tanışılması 1880'lere uzanır. İlk polis romanı olarak Ahmet Mithat Efendi'nin 1884'te yayımlanan *Esrar-ı Cinayat*'ı gösterilir. İlk çeviri ise 1881'de Ahmet Münif'in çevirdiği *Paris Facialarʼ*'dır. 1900'den sonra polisiyeye ilgi azalmış ve 1903-1908 arası hiç polisiye çevrilmemiştir (Üyepazarcı, 1997: 71-163). Agâh Özgüç (1998: 41), Türk Sineması'nda ilk polisiye film olarak 1940 yılında Faruk Kenç'in çektiği *Yılmaz Ali*'yi gösterir. Daha önce örnek olarak verilen *İnci Küpeli Kız* uyarlamalarındaki gibi, *Av Mevsimi* de bir resimden hareket etmiştir. Böylece, polisiye anlatıların kodlarını kullanarak esinlenilmiş hikâye örneği verilmiştir.

Sonuç

Roman, öykü, resim, şiir, fotoğraf, tiyatro, sinema ve diğer sanatsal üretimler ve sanatçılar, birbirleriyle etkileşim içerisindedir. Güncel bir örnek olarak U2 müzik grubunun 'The Ground Beneath Her Feet' adlı şarkı sözlerinden hareketle, "yaşamlarına anlam katan Rock müziği gibi aşklarını da efsaneleştiren dünyalar güzeli bir kadın ile ona olan tutkusundan ölünceye dek vazgeçmeyen olağanüstü bir erkeğin romanı..."[22] yazılmıştır.

Fahriye Abla filminde bir şiirden, *Av Mevsimi* filminde de bir resim çalışmasından hareket eden Yavuz Turgul, uyarlamalarda 'aslı'na sadakat dışında da bir bakış açısının varlığını vurgulaması ve filmlerinde, özellikle

uyarlama bağlamında, farklı hikâye anlatma örnekleri vermesi açısından önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Barthes, Roland (1996). *S/Z,* çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland (1997). *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages,* New York: Berkeley Publishing Group.

Bluestone, George (1957). *Novels into Film*, Berkeley: University of California Pres.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (2008). *Film Sanatı: Bir Giriş*, çev. Ertan Yılmaz, E. Suat Onat, Ankara: De Ki.

Desmond, John M. And Peter Hawkes (2006). *Adaptation: Studying film and literature*, Boston: McGraw-Hill.

Didion, Joan (2006). *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction (Everyman's Library)*, Germany: GGP.

Kale, Özlem (2010). "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* V. 3 Issue: 14, ss. 266-275.

Mandel, Ernest (1985). *Hoş Cinayet*, çev. N. Saraçoğlu, İstanbul: Yazın Yayıncılık.

Özgüç, Agah (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973,* İstanbul: Sesam Yayınları.

Tomaşevski, Boris (1995). "Tema Örgüsü", *Yazın Kuramı* içinde, der. Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uluyağcı, Canan (1999). "Fahriye Abla Düşlemlerimizi Artık Süslemiyor", *İletişim,* S. 2, ss. 73-83.

Üyepazarcı, Erol (1997). *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*, İstanbul: Göçebe Yayınları.

Van Dine, S.S. (1928). "Twenty rules for writing detective stories", www.feedbooks.com/book/1769.pdf (erişim: 01.03.2011)

Eşkıya Kente İndi[23]

Şükran Esen

Türk Sineması'nın "nefessiz" bırakıldığı 1990'lı yıllarda; yaşamsal enerjinin kıvılcımını ateşleyerek, ona derin bir soluk aldıran, izleyicisine ulaşarak yaşama tutunmasını sağlayan EŞKIYA'nın "nasıl bir şey" olduğunu anlama çabasıyla yazılmış bu küçük yazının onbeş yıl sonra yayınlanan YAVUZ TURGUL kitabında yer almasını istedim. En içten inancım, sinemamızı izleyicisiyle buluşturarak ayakta tutacak olan güç, derinlikten ve güzellikten, içtenlikten ve basitlikten de ödün vermeyen YAVUZ TURGUL filmlerinin, yani genç Yavuz Turgul'ların çoğalmasıdır. (2011)

Yaklaşık bir yıl önce, Antrakt Dergisi'nde yayınladığımız bir yazıya, "Eşkıya'yı Beklerken" başlığını vermiştik.[24] Yönetmen Yavuz Turgul'un beklediğimiz *Eşkıya*'sı geldi. Türkiye'yi özellikle de İstanbul'u altüst etti. Türk filmlerini sevenleri de, sevmeyenleri de şaşkınlık içinde bıraktı.

İzleyici sayısı ve hasılat olarak rekor elde etti.[25]

29 Kasım 1996'dan bugüne gösterimde kaldı. Uluslararası İstanbul Film Festivali sırasında bile, festival filmleriyle birlikte, izleyicisini yitirmeden gösterimini sürdürdü. Son olarak da, SİYAD'ın (Sinema Yazarları Derneği) 1996-97 sezon değerlendirmesinde, Türk filmleri sıralamasında birinciliği aldı.

Bu da gösteriyor ki *Eşkıya*, hem kitlelerin hem de sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazandı. Genellikle sinemada durum, bunun tersi olur. Eleştirmenlerin sanatsal açıdan yaklaşarak beğendiği filmler, izleyici kitlelerin ilgisini çekmez. Onların beğeni ölçüsü daha farklıdır. Ama bu kez *Eşkıya* eleştirmen ve izleyici beğenisini birleştirmeyi başardı. Öyle ki sinema yazarları dışında, basında, köşe yazarları bile yer verdiler film ile ilgili görüşlerine.

Adeta sosyolojik bir olaya dönüşen *Eşkıya*'nın topladığı bu ilgi nereden kaynaklanıyor? Sinema-toplum ilişkisiyle ilgilenen kişiler olarak bu sorunun yanıtını bulmamız gerekiyor.

Bilindiği gibi sinema ilk kez 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından Fransa'da bulundu. 1896'dan itibaren Türkiye'de yabancı film gösterimleri başladı. 1914'den başlayarak da Türkler, film çekimlerine giriştiler. Türkiye'de sinemanın kitlelerle buluştuğu, Anadolu'nun en küçük köyleriyle bile tanıştığı dönem, 1950'li yıllar. Kitlelerin vazgeçemediği bir eğlence ve iletişim aracına dönüştüğü yıllar ise 1960'lar.

Türk Sineması, izleyici kitlesi ile oluşturduğu bu güçlü sevgi bağını, daha sonraki yıllarda, 1970'ler ve 80'lerde yitirdi. Bunun nedenleri ve çözüm yolları üzerinde düşünülürken, seksenli yılların sonlarında, Türk sinemasına öldürücü darbe devletten geldi. 1987'de, Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle, güçlü Amerikan film şirketlerinin, Türk sinemasını koruyucu hiçbir önlem alınmadan, Türkiye'ye girişine izin verildi. Böylece, zaten krizde olan Yeşilçam ölüme terk edildi.

İşte 1990'larda, Türk Sinemasının film üretemez, üretebildiği filmlerini izleyicisine ulaştıramaz olduğu bu yıllarda, *Eşkıya*'nın elde ettiği hasılat ve ulaştığı izleyici sayısı, gerçekten sosyolojik bir olay.[26]

Öyleyse filme ayrıntılarıyla bir bakalım. Nesi var diğerlerinden üstün? Öncelikle, yönetmenin önceki filmlerinden elde ettiği olumlu bir imajı var. Yavuz Turgul, diğer yönetmenlere yazdığı senaryolarıyla, çektiği az sayıdaki başarılı ve ödüllü, titiz çalışılmış filmleriyle, haklı olarak, olumlu bir imaj sahibi Türk sinemaseverlerin gözünde.

Film, uzun süren çekim öncesi çalışmalarına dayanıyor. İyi bir gözlemci olan, ayrıntıları gözardı etmeyen Yavuz Turgul'un uzun bir çalışma sonunda ortaya çıkardığı senaryo, Avrupa sinemasını destekleme fonlarından biri olan Eurimages'dan destek almış. Ayrıca gösterim hakları Inter Star televizyon kanalına satılmış. Sağlanan bu paranın da verdiği güvence ile özenli bir yapımcılık çalışması kotarılmış.

Yapımcı firma, *Eşkıya* için, Hollywood film tanıtım çalışmalarının küçük bir örneğini Türkiye'de gerçekleştiriyor. Daha çekimden önce filmle ilgili haberler, hazırlıklar basında, televizyonlarda yer almaya başlıyor. Çekim sırasında set görüntüleri, set röportajları, çalışmalardaki özen belirtilerek, sinema dergilerinde, sanat sayfalarında yer almayı sürdürüyor.

Eşkıya'nın hem senaryocu-yönetmeni, hem yapımcıları, hem de görüntü yönetmeni reklam sektörü içinde çalışan kişiler. İnsanları etkilemenin yolunu yordamını, kaliteli, etkili ve süresi sınırlı görüntüleri elde etmenin ve kullanmanın yöntemini biliyorlar.

Yine saydığımız bu üçlü, teknolojiye açık. Sinemanın temel olarak dayandığı ışık, hareket, ses, kurgu öğelerini, reklam sektörünün kullandığı en gelişmiş bilgisayar teknolojisinden yararlanarak uygulamışlar. Bugüne kadar kullanılmayan Avid sistemini kurguda, digital sound effect sistemini de sesli çekimde kullanarak, Türk sinemasına yeni bir teknolojik yaklaşım getirmişler.

Oyuncuların her biri yönetmene ve filme inanmış, yönetmenin isteklerini algılayabilmiş ve oyun gücü yüksek kişiler. Özellikle Şener Şen ve Uğur Yücel önceki filmleriyle de oyun güçlerini kanıtlamış ve halk tarafından sevilen sanatçılar. Önemli rollerden ikisini üstlenen pop şarkıcısı Yeşim Salkım ve koreo-graf Metin Çardak, iyi oyuncu yönetimiyle başarılı oyun alınan, taze sinema oyuncuları.

Kısacası, yönetmene ve filme inanmış uyumlu bir ekibin, sinemayı seven ve bilen yönetmenin elinde, profesyonel bir yapım ekibinin desteğinde ortaya koyabileceği başarının kanıtı *Eşkıya*. "Nesi var?" sorusunun buraya kadar olan yanıtı, olayın biraz kamera arkası, perde gerisi yönü idi. Şimdi gelelim izleyici cephesinden görünüşe.

Eşkıya, Türk toplumuna yabancı bir kavram değil. Bir yandan dağa çıkmış, yol kesen, haraç alan, silahlı, öldürmekten çekinmeyen, yasadışı insan olarak korkutucu yönüyle algılanırken, diğer yandan da korkunun yanında saygı uyandıran, düzendeki bozukluklar nedeniyle yasadışına itilmiş, zenginlere düşman iken yoksullara yardım eden iyi yönüyle algılanır bizde eşkıya. Ege bölgesinin Efeleri de, Anadolu içlerinin eşkıyaları da aynıdır. Çakırcalı Mehmet Efe, İnce Memet, Köroğlu, Kozanoğlu gibi efsaneleşmiş eşkıyaların Türk kültüründe oldukça önemli yeri vardır. Bunlar edebiyatımızda olduğu gibi sinemamızda da yerlerini almışlardır. Filmimizin kahramanı Baran da uğradığı haksızlıklar nedeniyle dağa çıkan, en yakın arkadaşının kalleşliği sonucu yakalanıp hapse atılan ve sevgilisi elinden alınan eski bir eşkıyadır. Baran 35 yıl cezaevinde kaldıktan sonra, döndüğü köyünü Fırat nehrinin sularına gömülmüş olarak bulur. Orada tek başına yaşayan, köyün delisi kadından gerçeği öğrendikten sonra, sevdiğini ve kalleş arkadaşını bulmak için İstanbul'a gelir. İstanbul treninde tesadüfen Cumali ile yaşamları çakışır ve dost olurlar. Cumali kentin kalabalığında ezilen, mafyaya girip, zengin olup, sevgilisiyle evlenerek mutluluğu yakalamayı uman, sevecen bir serseridir. Film boyunca birlikte yaşadıkları ihanetlere, düşmanlıklara, çatışmalara, sevgilere, yardımlaşmalara tanıklık eder, yüreğimizde hissederiz onların duygularını.

Yalnızca onların değil, Cumhuriyet oteli sakinlerinin, Beyoğlu sokaklarının ve insanlarının yaşamlarına ve duygularına da, Eşkıya Baran'ın dürbünüyle en yakından tanıklık etme olanağı buluruz.

Geçmişin saygıdeğer eşkıyası Baran'ı, günümüzün acımasız şehir eşkıyası Demircan'ı, alabildiğine insancıl, olabildiğine acımasız da olabilen Cumali'yi, sevdiği adamı hapisten çıkarmak için Cumali'nin sevgisini kullanan Emel'i, tiyatro sevgisi yüzünden ailesi tarafından reddedilmiş büyükelçi oğlu, astımlı Artist Kemal'i, Komünist Devrimi'nde İstanbul'a kaçan eski Rus Prensi Andrey'i, küçük oğlunu büyütebilmek için kendisini pazarlayan dostunu çekmek zorunda kalan yaşlı fahişe Sevim Abla'yı, otel kâtibi homoseksüel "kız Naci"yi v.s. tanırız birer birer. Bu yaşam karmaşası içinde onların sevgisini de, ihanetini de haklı buluruz. İyiliklerini de, acımasızlıklarını da normal karşılarız.

Kimseye kızamadan, insanları severek çıkarız karanlık salondan. Kafamızın içinde sorular, sorular... Kalbimiz sevgi dolu. Filmdeki insanlar bizim insanlarımız. Gördüğümüz, duyduğumuz her ayrıntı bize özgü. Aynı zamanda da evrensel "küçük insana"...

Eşkıya'yı bağrına basan izleyici vurdulu, kırdılı, elektronik efektlerle donatılmış vahşi kahramanlarla dolu Amerikan filmlerinden bıkmış, perdede insanca duyguları, kendinden olanları görmek isteyen bir kitle.

Entelektüellik iddiasındaki Türk filmlerinin ağır aksak ilerleyen güzel görüntüleri ile ticari Türk filmlerinin düzeysizliği arasında sıkışıp kalan Türk insanı için *Eşkıya*, bir soluk adeta. Kusursuz değil, ama akıcı. Masalsı ama gerçekçi. Yöntemi Amerikan ama anlattıkları Türk. Türk'e özgü bir konu, ama evrensel. Amatör bir inançla yola çıkılıp, profesyonelce çalışılmış bir film. Galiba *Eşkıya*'nın kerameti burada.

Bir "*Auteur*-Yıldız” Olarak Yavuz Turgul

Zeliha Hepkon

> *Yazarlar yapıtlarının dünyaya verilmiş benzersiz yanıtlar olmasını ister. Ama bu yanıtların neden benzersiz olduğunu anlamak için bir yapıtı başka yapıtlarla karşılaştırmamız gerekir. Başkaları ne söylerken o bize bunu söylemiştir? Aynı soruyu başkası nasıl, o nasıl cevaplamıştır? Başkasının sorusunun yerine kendi sorusunu geçirebilmiş midir? Geçirebilmişse nasıl?*
> (Gürbilek, 2011: 14)

Sinema çalışmalarında öne çıkan pek çok boyut var. Estetik, teknolojik, ideolojik, endüstriyel, izleyici boyutuyla sinemaya bakmak, beraberinde farklı soruları ve farklı yanıtları da getirmektedir. Yaratıcı-yönetmen üzerinden sinemanın sanat yanını ortaya koyma çabasının ürünü olan *Auteur* Kuramı, sinemanın endüstri olarak örgütlenmiş olmasının getirdiği meşruiyet sorununu aşmaya çalışan ve bunu da büyük oranda başarabilen bir yaklaşımdır. Alexandre Astruc ve Peter Wollen'dan Michel Foucault'ya ve Stephen Heath'a, John Ford'dan Jean-Luc Godard'a *auteurcü*'lükle ilgili farklı yaklaşımların temsilcilerinin paylaştıkları nokta, *auteur*'ün filmin nasıl örgütleneceğini belirleyen varlık olduğu yolundaki düşüncedir (Corrigan, 1998: 41).

60'lı ve 70'li yıllarda sanatçı-yönetmenin kişiliğinde sinemanın sanat yanını vurgulayan ve sanatçı merkezli geliştirilen *auteur*'lük bugün ticari ve endüstriyel bağlamda ele alınmaktadır. Sinemada *auteur*'ü sadece sanatçı merkezli ele alan yaklaşımlar sinemanın ticari boyutunu analizin dışında bırakmaktadırlar. Oysa sinema ticari bir iştir. Bir film projesine yatırım yapanlar bu yatırımın kâr getirmesini beklemektedir. Diğer ticari alanlarda olduğu gibi yazar, yönetmen ve yapımcı her sahnede, setin, eylemin, oyuncuların ve özel efektlerin ne kadara mâl olabileceğiyle uğraşmak durumundadır (Keller 2008: 47). Bu çerçevede 1970'lerden itibaren sinema endüstrisinde Holly-wood merkezli başlayan endüstriyel dönüşüm *auteur* kavramının ele alınış biçimini de değiştirmiştir.

Timothy Corrigan, 1970'lerden itibaren *auteur*'ün ticari olarak inşa edildiğini söylemektedir. Corrigan'a (1998: 42) göre bu yönelimin temel nedeni dönemin belirli endüstriyel ihtiyaçlarıdır. *Auteur*'ün ticari olarak inşa edilişinin en açık ve en ironik görüntüsü ise *auteur'*ün bir şöhret olarak kurumsallaştırılmaya çalışılmasıdır. Bu noktada ortaya çıkan "*auteur*-yıldız"lar sinema endüstrisinin tanıtım-pazarlama stratejilerinin bir parçası haline gelmektedir (Corrigan, 1998: 43). Corrigan'a (1998: 51) göre "*auteur*-yıldızlar" ticari *auteur* ve ticaretin *auteur*'ü olarak iki gruba ayrılmaktadır. Birinci kategori "movie brats"[27] olarak da adlandırılan ticari *auteur*'lerdir. Bu gruptaki auteur'ler fikir, üslup ya da anlatım farkıyla değil, imajla diğerlerinden ayrılmaktadır. İkinci grup ise yeni ekonomik koşullar çerçevesinde yıldızlaştırılmış *auteur* yönetmenlerdir.

Yavuz Turgul'un 1970'lerde senaryo yazarı olarak başladığı sinema serüveni hem *auteur*-yıldız kavramını hem de Türk Sineması'nda Yeşilçam'dan günümüze yaşanan dönüşümü anlamamız açısından önemli ipuçları vermektedir. Yavuz Turgul Sineması'nın içinde geliştiği dönem Türkiye'de ve dünyada yeni liberal ekonomik politikaların uygulamaya konduğu, muhafazakâr-yeni sağ ideolojinin yükselişe geçtiği new-age akımların popülerleştiği yıllardır. Popüler sinemanın en önemli okullarından olan Arzu Film'deki senaryo yazarlığı dönemi ve ardından gelen reklamcılık ve dizi sektöründeki deneyimleri ile Turgul, endüstrinin değişen şartlarına uyum göstererek, geniş kitlelere ulaşan filmlere imza atar. Filmlerinde görülen ortak temalar, anlatı yapısı, karakter kullanımı ve sinematografik özelliklerin birleşiminden oluşan üslubuyla bir *auteur* imzası yaratan Turgul, imzasını markaya dönüştürüp bir *auteur*-yıldız olarak günümüz Türk Sineması'ndaki yerini alır.

Bu çalışma, "*auteur*-yıldız kavramı" bağlamında Yavuz Turgul Sineması üzerine kısa bir değerlendirme yapmayı hedeflemektedir. *Auteur*-yıldız kavramını Turgul'un filmlerinde tekrarladığı tematik unsurlar ve izlediği pazarlama stratejileri açısından ele alacak olan bu inceleme Turgul'un son filmi *Av Mevsimi* (2010) üzerinden bir değerlendirme yapmaya çalışacaktır.

Auteur Kuramı

Auteur kuramı sinema sanatçılarına yazarlar ve ressamlar gibi bir statü verme isteğinin ve sinemanın bir sanat dalı olarak meşrulaştırılması çabasının ürünlerinden birisidir. Kurama ilişkin kavramlar 1950'lerden itibaren tartışılmaya başlansa da bazı filmlerin belirli bir yönetmenin

kendine özgü işi olduğu yönündeki fikrin kökenleri sessiz sinema dönemine dek uzanmaktadır. Griffith ve Eisenstein gibi yönetmenler kendi sinema tekniklerini Flaubert ve Dickens gibi yazarların kalemleri ile kıyaslamışlardır. 1921'de Jean Epstein "Le cinéma et les lettres modernes" adlı makalesinde *auteur* kavramını kullanmış ve yönetmenlere uygulamıştır (Stam, 2000:1). *Auteurcü* yaklaşım ise II. Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da ortaya çıkmış, film eleştirisi ve teorisinde belirleyici olmuştur. Alexandre Astruc "The Birth of a New Avant-Garde: The Camera Pen" (1948) adlı çalışmasında sinemayı kişisel bir anlatım aracı olarak ele almış, yönetmenlerin "ben bir yazar ya da şair gibiyim" diyebileceklerini söylemiştir (Stam, 2000:1).

1951'de *Cahiers du Cinéma*'nın ilk sayısının çıkmasıyla kuram yayınına kavuşur. André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi yazarlar dergide *auteur*'ü sahne düzenlemesi, kamera devinimi, kurgu, oyuncu yönetimi gibi sinematografik unsurları ustaca kullanabilmesinin yanı sıra filme kişiliğini yansıtan yönetmen olarak tanımlarlar (Önal, 2008: 307-308). Dergi bu fikirleri yaymak için en iyi ve en kötü 10'un belirlenmesi, belli yönetmenlerin övülmesi ve diğerlerinin eleştirilmesi, favori yönetmenlerle röportajlar gibi araçlar kullanır. *Cahiers*, Fransız yönetmenler Renoir, Cocteau, Bresson'la Amerikalı Hawks, Hitchcock ve Welles'i *auteur* olarak değerlendirir. Bu yönetmenlerle ilgili röportajlar, yazılar, yayınlar, stüdyo sistemi içinde çalışan bazı yönetmenlerin Hollywood'a indirgenemeyeceğini savunur. Bu yaklaşım İngiltere'de *Movie*, ABD'de *Film Culture*, Brezilya'da *Filme Cultura* dergileri ile yayılır, Amerika'da Andrew Sarris aracılığıyla popülerleştirilir (King, 2002: 86).[28]

Cahiers du Cinéma'da *auteur* sözcüğü senaryo yazarları için değil, filmi yaratan yönetmenler için kullanılır. Yönetmen-senaryo yazarı ayrımı yadsınır, *auteur-metteur en scéne*[29] ayrımı getirilir. Buna göre *auteur* birey olarak kendisini filme koyan kişidir, yarattığı üslupla da diğer *auteur*'lerden ayrılmaktadır (Büker, 1986: 68). François Truffaut, *Cahiers du Cinéma'*da *auteur*'ün politikalarından bahsettiği makalesinde bir filmin, yönetmenin kişisel sanatsal ifade biçimi olduğunu söyler (Cook, 1998: 11). Kuramın bu yaklaşımını vurgulayan Zafer Özden'e (2004: 127) göre *auteur* kuramı; yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır.

Kuramın ortaya çıkmasında Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğu yönündeki fikir belirleyici olur (Wollen, 2004: 68). Peter Wollen'a (2004: 68) göre Fransa'da Vichy Hükümeti ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin yasaklanması ve ardından gelen özgürlük döneminde Hollywood filmlerine yönelik ilginin artması bu kuramın oluşturulması açısından önemlidir. Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman var olan yakın ilişkiye bağlı olarak gelişen ciné-club akımı da bunu kolaylaştırır.

Kuramı Amerika'da popüler hale getiren Sarris, Hollywood'un endüstriyel sınırlamalarını aşan *auteur*'ün erdemlerini kuramı tanımlamada anahtar faktör olarak görür. Sarris'in bu romantik yaklaşımına göre endüstriyel sınırların ağırlığı ile mücadele eden çok az sayıda cesur ruh vardır (King, 2002: 88). Sarris'e göre Hollywood söz konusu olduğunda üslup özellikle önemlidir. Çünkü stüdyo sisteminde kendi projelerini seçme, geliştirme ve senaryo yazım aşamasında özgürlüğü çok sınırlı olan yönetmen, kendi kişiliğini malzemenin edebi içeriğinden çok malzemenin görsel kullanımıyla ortaya koyabilmektedir (King, 2002: 87). Sarris, sinema tarihini *auteur*'lerin tarihi olarak görmekte ve *auteur* kuramı ile sinema tarihinin düzene konulacağını düşünmektedir (Büker, 1986: 69-70). Sarris'e göre bir yönetmenin *auteur* olup olmadığı üç aşamada değerlendirilmelidir. Buna göre birinci aşamada yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığı araştırılmalı, ikinci aşamada yönetmenin görülebilir bir kişiliği olup olmadığına, yani filmlerde onun "imzası" olabilecek üslup özelliklerinin olup olmadığına bakılmalı ve üçüncü olarak da filmin iç anlamı değerlendirilmelidir (Büker, 2010: 278 ve Stam, 2000: 3). Robert Stam'e (2000: 3) göre Sarris'in Amerikan sineması üzerinden geliştirdiği *auteur* teorisi Amerikan sinemasının üstün olduğunu iddia eden milliyetçi bir araca dönüşür.

Auteur yönetmenler üzerinden oluşturulmaya çalışılan kuramsal çerçeve hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayımlamadığı için oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir hale gelir (Wollen, 2004: 68-69). Kuram, farklı yaklaşımlar tarafından eleştirilir, sinema endüs-trisinde 1970'lerden itibaren yaşanan değişim bağlamında gerek akademik gerek popüler yayınlarda *auteur* yönetmenlerin işlevleri yeniden değerlendirilir.

Auteur Kuramı'na Yönelik Eleştiriler

Auteur Kuramı'na yönelik çeşitli eleştiriler bulunmaktadır. Önemli bir eleştiri, kuramın film sanatının kolektif doğasını dikkate almadığı yönündedir. Sinemanın kolektif yanına vurgu yapan eleştirmenlere göre yönetmen tek başına değildir, birçok kişiyle işbirliği yapmak zorundadır. Endüstri kökenli eleştirmenlerden Thomas Schatz, *auteur*'ün dehasından değil, "sistemin dehası"ndan bahsedilmesi gerektiğini söyler. Schatz'a göre iyi finanse edilmiş, farklı alanlarda yeteneklerle dolu endüstriyel aracın yüksek kaliteli filmler ortaya çıkarması söz konusudur (Stam 2000: 4-5). Derek Nystrom (2004: 19) *auteur*'lüğü profesyonel-idari bir sınıf stratejisi olarak tarif eder. Nystrom, üretim sürecinde bu sınıfın güçlü otoritesinin aynı zamanda sendikal örgütlenmeye karşı bir söylem geliştirdiğini söyler. Nystrom'a göre üretim araçlarına sahip olmamakla beraber toplumsal işbölümü içerisinde emekle sermaye arasında kapitalist kültürün ve kapitalist sınıf ilişkilerinin yeniden üretimine yardım eden profesyonel-idari sınıfın öne çıkması aynı zamanda anti-sendikal bir stratejidir.

Bazin, 1957'deki önemli makalesinde "kişi kültü" yaratılması ve desteklenen yönetmenlerin hatasız ustalara dönüştürülmesi konusunda uyarıda bulunur. *Auteur*'cülüğün teknolojik, tarihi ve sosyolojik yaklaşımlarla birleştirilmesi gerektiğini söyler. Bazin'e göre büyük filmler yeteneğin ve tarihsel dönemin bir araya gelmesinden doğar (Stam, 2000: 2). Buna göre filmlerin yönetmenin kişiliği bağlamında değerlendirilmesi bir tür izolasyon yaratacak, filmlerin ideolojik işlevleri göz ardı edilecektir (Özden, 2004: 137). Başka bir eleştiri, kuramın *auteur* olarak övdüğü yönetmenleri edebiyat *auteur*'ü olarak görmesini sorun olarak görmez ancak bu yönetmenleri "kim seçecek?" diye sorar (Stam, 2000: 2).

Kurama yönelik diğer bir eleştiri yapısalcılık ve semiyoloji alanından gelmiştir. Geoffrey Nowell Smith'in *Visconti* (1972) ve Peter Wollen'ın *Signs and Meaning in the Cinema* (1968) çalışmalarındaki eleştirileri yapısalcı yaklaşımına yol açar (Stam, 2000: 6). Wollen *auteur* kuramını, bir "kişilik kültü" ya da yönetmenin tanrılaştırılması gibi yanlış anlaşılmalardan kurtarmanın gerekli olduğunu söyler. Wollen'a (2004: 149-150) göre yapıtın bir tek yönetmene, bir kişiye atfedilmesinin nedeni, yönetmenin filmde kendisini ifade edip kendi dünya görüşünü dile getiren sanatçı rolünü oynamasından kaynaklanmaz. Bunun asıl nedeni, kasıtlı olmayan, bilinçaltı anlamın kodlarının yönetmenin ilgi alanları aracılığıyla çözülebilir olmasıdır. Ona göre *auteur*'cü analiz, filmin kökenine, yaratılış kaynağına götüren bir iz peşinde koşmaktan oluşmaz. *Auteur*'cü analiz yapıt içindeki

yapının (mesajın değil) izini sürmektedir; ve ancak sonradan ampirik bir tabanda bir kişiye, bir yönetmene atfedilebilir.

Avant-garde savunucularından Pam Cook, *auteur*'cülüğün deneysel sinemaya yer bırakmamasını eleştirir. Daha kolektif ve eşitlikçi solcu film aktivistleri *auteur*'cülüğün hiyerarşik ve otoriter yönlerini eleştirir. Marksizm ekonomik ve soyal koşullar analiz dışında kaldığı, idealist bir yöntem benimsendiği için kuramı eleştirir. Üçüncü sinema eleştirmenleri *auteur*'cülüğe karşı farklı tutumlar alırlar. Brezilyalı film yapımcısı Glauber Rocha, 1963'te "ticari sinema bir gelenekse *auteur* sineması bir devrimdir" diye yazar. 1969'da Arjantin'li yönetmen Fernando Solanas ve Octavio Getino politik olarak "zararsız" bir akım olarak gördükleri ve ikinci sinema olarak adlandırdıkları *auteur* sinemasını eleştirirler; kolektif, militan ve aktivist "üçüncü sinemayı" savunurlar (Stam, 2000: 5).

Feminist eleştiri *Auteur*'cülükle ilgili farklı tutumlar alır. Bir taraftan "kamera-kalem" gibi fallosentrik kalıplar, "cinéma papa" ve "yazarın ölümü" tartışmalarında yer alan ödipal temele dikkati çekerken, bir taraftan da Sandy Flitterman-Lewis ve Judith Mayne gibi teorisyenler Germaine Dulac, Ida Lupino ve Dorothy Arzner gibi kadın yönetmenleri tanımaya çağırırlar (Stam, 2000: 5).

Postyapısalcı eleştiri *auteur'*lüğü geçici bir kurum olarak görür. Foucault, *auteur'*ün ortaya çıkışını 18. yüzyılın kültürel bağlamında düşünce tarihinin bireyselleşmesinin bir örneği olarak ele alır. Foucault *auteur*'ün işlevlerinden bahsetmeyi tercih eder, *auteur*'lüğü geçici süreli bir kurum olarak görür ve bir süre sonra "söylemin yaygın anonimliği"ne yol vereceğini söyler (Stam, 2000: 5). *Auteur*'ün birleşik ve birleştirici anlam üreticisi olarak görülmesi bir sorun olarak görülür (Wayne, 2005: 20-21).

Auteur Kuramı'nda Yeni Yönelimler

1970'lerden itibaren sinema alanında Hollywood merkezli yaşanan endüstriyel dönüşüm *auteur* kuramına ilişkin tartışmayı farklı bir boyuta taşır (Corrigan, 1998: 46-47) Corrigan (1998: 38-39) Yeni Amerikan Sineması bağlamında yaptığı önemli çalışmasında *auteur*'cülüğün günümüzdeki canlılığını Hollywood şöhret endüstrisi ile bağlantılı olarak ele alır. Yeni dönemde *auteur*'cülük Wollen'a (2004: 198) göre "movie brats"[30] kavramı etrafında şekillenmektedir. Corrigan'a (1998: 40) göre başlangıcından itibaren *auteur*'lük endüstrinin ihtiyaçları, teknolojik fırsatlar ve pazarlama stratejilerine bağlıdır. Örneğin, Amerika'da 1960'ların sonundan 1970'lere kadar *auteur*'cülüğün endüstriyel kullanımı stüdyo

sisteminin bitmesi ve stüdyo imzası dışında film yapmanın yeni yollarının aranması ihtiyacından kaynaklanır. Avrupa'da ve Amerika'da 1960'ların başında kitlesel olarak "gençleşen" yeni film izleyicisi yapısının *auteur*'cülüğe önemli katkılar sunduğunu söyler.

Hollywood stüdyolarının 1960'ların sonlarında içine girdiği krize karşılık *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) ve *Graduate* (Mike Nichols, 1967) filmlerinin başarısı yeni, genç, eğitimli, geniş bir Amerikan film izleyicisinin varlığını ortaya koyar. Televizyonla büyümüş bu yeni izleyici grubu günlük düzeyde sinemanın görsel-işitsel diline hâkimdir (Cook, 1998: 12). Krizi aşmak için dev bütçeli filmlere yönelen yatırımların kâr edebilmesi için mümkün olan en geniş izleyiciyi çekmesi zorunlu olur. Hollywood, 1940'larda film yıldızlarına, 50'lerde 3-D teknolojisine ya da 60'ların başında sanatsal olarak başarılı yönetmenlere dayanmaktan daha fazlasını yapmak zorunda kalır. İzleyici-film ilişkisinde mümkün olan en çok izleyici değil, tüm izleyici hedef kitle olur. Genç izleyiciyi çekmek için başlayan süreç diğer izleyici gruplarını da kapsayacak yeni bir stratejinin geliştirilmesiyle sonuçlanır (Corrigan, 1998: 47).

Bu stratejilerin en önemlilerinden birisi Hollywood'un bir 'yönetmenler sineması' olarak kurumsallaşmasıdır (King, 2002: 89). 1970'lerde "Hollywood'un haşarı çocukları" olarak adlandırılan yönetmenler endüstriye girer. Bu yönetmenler kendileri gibi televizyon seyrederek büyüyen izleyicinin yeni görsel-işitsel duyarlılıklarına seslenir (Cook, 1998: 14). Klasik dönemde Hollywood'da yönetmenlerin büyük çoğunluğu Broadway kökenlidir. 50'li ve 60'lı yıllarda televizyon önemli bir kaynaktır. 70'li yıllarda ise sinema bölümlerinde okuyan üniversite mezunları sektöre girer. Bu yeni kuşak yönetmenler sinema tarihi, estetik ve yapım süreçlerini akademik konular olarak ele almışlardır, ayrıca üretimin teknik süreçlerine, bütçe ve pazarlama olgusuna kendilerinden önceki dönemden farklı olarak hâkimdirler (Cook, 1998: 13). Yeni dönemin izleyicisini çekmek üzere belirlenen stratejinin bir sonucu olarak endüstriye giren bu yönetmenler üzerinden geliştirilen *auteur*'cülük bir pazarlama aracı olur. *Auteur*'ler kendi şoförleri, uçakları ve bodyguardları ile şöhretli yönetmenlere dönüştürülür (Cook, 1998: 35).

Spielberg, Milius, Schrader, De Palma, Cimino ve Scorsese'yle birlikte Lucas, 70'li yıllarda "Hollywood'un haşarı çocukları" diye adlandırılan bir grup genç yönetmen arasında yer alırlar. Söz konusu dönem içinde bu yönetmenlerden bir kısmı *Yıldız Savaşları*, *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler*

ve *Kutsal Hazine Avcıları* gibi başarılı filmler sayesinde Hollywood'da olağanüstü güç kazanır (Ryan & Kellner 1997: 363-364). Özellikle 70'lerden sonra filmlerin *auteur* üzerinden pazarlanması izleyici ile film arasındaki ilişkiyi değiştirir. Auteur'ün imzası estetik anlamı ve değeri belirlenmiş bir marka olarak ortaya çıkar (Corrigan, 1998: 40). Justin Wyatt'ın "daha az iyi hikâye, daha çok yıldız, ticari bir müzik başarısı ve büyük görsel etki" olarak özetlediği yeni dönemin film biçimi *auteur*'ün abartılı bir reklam aracı olarak kullanılmasına yol açar. Wyatt'a göre sürpriz olmayan bir şekilde 1970 ve 1980'lerin önemli yönetmenleri Michael Cimino, Adrian Lyne ve Ridley Scott düşünüldüğünde, üçünün de reklamcılık geçmişi olması sürecin pazarlama odaklı olduğu konusunda ipucu verir (Corrigan, 1998: 48).

Corrigan yeni film/video kültüründe *auteur'*lerin tanıtıcı yıldızlar olarak ortaya çıktığını söyler. Ancak bu noktada dönemin yıldız-*auteur*'lerini iki gruba ayırır. Corrigan'a (1998: 51) göre ticari *auteur* ve ticaretin *auteur*'ü olarak iki grup vardır. Birinci kategori aynı zamanda yönetmenlik yapan starlar; Mel Gibson, Robert Redford, Kevin Kostner, Clint Eastwood ve Steven Spielberg, George Lucas, Brian de Palma gibi ticari *auteur*'lerdir. Bu grupta aktörlerle yönetmenler arasında neredeyse hiç fark gözetilmemektedir. Bu *auteur*-yıldızlar fikir, üslup ya da anlatım farkıyla değil, imajla dayanak noktası sahibi olmaktadırlar. İkinci grupta ise Coppola, Stanley Kubrick gibi belirli bir dünya görüşü, tematik ve sinematografik üslubu olan yeni ekonomik koşullarda yıldızlaştırılmış *auteur*'ler bulunmaktadır. Sinema endüstrisinde Hollywood merkezli başlayan bu dönüşüm, giderek tüm dünyaya yayılır.

"*Auteur* - Yıldız" Kavramı ve Yavuz Turgul Sineması

Yavuz Turgul'un senaryo yazarı olarak çalışmaya başladığı 1970'ler, dünyada ve Türkiye'de sinema açısından kriz ve yeniden yapılanma yıllarıdır. Yaşanan iktisadi kriz, teknolojik değişim ve uygulamaya konulan yeni liberal politikalar sinema alanında da etkisini gösterir. 1970'lerde TRT'nin ulusal düzeyde yayına geçmesi, 1980'lerde video olayı, renkli televizyonun gelişi, 1980'lerin sonunda Amerikan yapım şirketlerinin Türkiye pazarına girişi ve özel yayıncılığın başlaması ile üretim-dağıtım alanında yeni bir dönem başlar. Warner Bros-Türkiye'nin kurulması hemen ardından United International Pictures grubunun Türkiye'de büro açması 1970'lerin ortalarından itibaren sinema endüstrisinde Hollywood merkezli başlayan dönüşümün Türkiye'ye ulaşmasını hızlandırır. Dünyayla aynı anda

gösterilen, dev tanıtım kampanyalarıyla tanıtılan filmler ve bunların gösterimini sağlamak için de o döneme kadar erime halinde olan sinema salonlarına ciddi destek sağlanması yeni bir yönelimdir (Dorsay, 2004: 12). [31]

Reklam ajansları, prodüksiyon şirketleri, yabancı yatırımcıların sektöre girişi yeni pazarlama stratejilerini de beraberinde getirir. Televizyon dizilerindeki reyting oranlarının çekilecek filmin PR'ı olması, medya ve teknolojinin filmin pazarlaması için kullanılması, filmin gösterime girmesinden haftalar önce filmin oyuncuları, yönetmenleri ve senaristleriyle yapılan söyleşiler, onlarla ilgili çoğunlukla sansasyonel magazin haberlerinin gazete, dergi ve televizyon programlarında yer alması, filmlerin soundtrack albümlerinin, kamera arkası görüntülerinin satışa çıkması, finansman sağlayan şirket ürünlerinin reklam kampanyasının bir parçası olması, mankenler, dizi oyuncuları, televizyon yıldızlarının kullanılması ve son olarak yönetmenlerin marka haline gelmesi yeni pazarlama stratejilerinin unsurlarıdır (Önal, 2008: 312-313).

Çoğu reklam sektöründen gelen dönemin popüler yönetmenlerinin bu pazarlama stratejilerine uyum göstermesi kolay olur. Sinema alanında yaptıkları çalışmalar reklam sektöründe de büyümelerini destekler. Sinema filmi üretmeye başlamak, bu şirketleri gerçek bir yapım şirketi haline getirir. Ezel Akay (2008: 210), şirketi İFR'nin sinemadaki işleri nedeniyle "yazarlar, oyuncular, gerçek yazarlar, gerçek oyuncular, uluslararası yapımcılar, teknik elemanlar, teknoloji bilgisinin toplandığı, daha da önemsendiği bir yer haline gelmeye başladı"ğını söyler. Yönetmenin şöhreti, filmlerin finansmanı açısından da önem kazanır. Oyuncu ve yönetmen, yapımcıların ve tanınmış yatırımcıların finansman sağlama kararında belirleyici olur.

Bu endüstriyel ve tarihsel bağlamdan bağımsız değerlendirilemeyecek olan Yavuz Turgul Sineması'nın özgünlüğü, hem yeni dönemin endüstriyel ihtiyaçlarına göre konumlanabilmesinden hem de tema ve üslup olarak önce bir imza, sonrasında bir "marka" yaratabilmeyi başarmasından kaynaklanmaktadır. Turgul'un filmlerine oldukça eleştirel yaklaşanların da teslim ettiği bu özellik, onun kendi üslubuyla[32] geniş izleyici kitlesine ulaşabilmesini beraberinde getirmektedir. Fatih Özgüven'in (23.12.2010) Yavuz Turgul için "en tepeden başlarsak; bu mahallede hâlâ 'Av Mevsimi' gibi bir 'abi' var, edinilmiş ve korunan statüsü ve sıkleti ile bir kavşakta

durmakta. Bir sürü yolun kesiştiği bir kavşak. Bu yollardan biri abinin de temsil ettiği 'büyük film' yapma arzusu" demesi bu nedenle boşuna değil.

Turgul'un Arzu Film gibi popüler sinemanın birikimini reklamcılık deneyimi ile birleştirebilmesi bu sürece uyumunu kolaylaştırır. Turgul (2006: 118) birçok röportajında bu duruma vurgu yapar:

> *Benim uzun bir senaryo yazarlığı geçmişim var. Senaryocu yanımın yönetmenliğimin en büyük destekçisi olduğunu söyleyebilirim. Reklamcı yanımın da fazla gevezelik yapmamı önlediğini biliyorum. Reklamcılığın ayrıca estetik kaygılarım üzerinde de etkisi olmuştur. Kişinin yaşam içinde edindiği her şey, ortaya koyduğu işleri şu ya da bu biçimde etkiliyor.*

Yavuz Turgul'un auteur olarak imzasında en belirleyici yön belirli bir dünya görüşü çerçevesinde filmlerinde görülen tematik tekrarlardır. Yeşilçam'da senaryo yazarlığı sürecinde edindiği birikimden beslenen anlatı yapısı, bu temaları izleyiciye ustalıkla aktarmasını sağlar. Sinema, herhangi bir durumu yansıtmaz. O durumu belli bir biçimde oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler aracılığıyla birtakım tezler ileri sürer, izleyiciye de belirli bir bakış açısını telkin eder (Ryan & Kellner, 1997: 18). Turgul'un geniş izleyici kitlelerine ulaşabilmesinin ardında neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsüne dayanan anlatı yapısıyla kendi tezlerini aktarabilmesi yatmaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın eril kahramanlık öyküleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, suça ilişkin klişeler olarak sıraladığı popüler sinemanın belirli tematik göreneklerinin Turgul filmlerinde başarılı bir biçimde kullanıldığı görülür. Bu noktada tesadüflere yer yoktur. Turgul'a (2006: 120) göre senaryo yazımı bir inşa sürecidir:

> *Senaryoyu oluşturma aşamasında artık sadece dünyayı bilen, yorumlayan, akıllı bir yaratık değilsiniz. Aynı zamanda bir kimyacı, bir mühendissiniz. Artık inşaat işleri başlamıştır. Eğer o anlamda yetenekli değilseniz, bunun yanı sıra dramatik yapı bilgisine sahip değilseniz, her şey havaya uçar. İnsanlar tarafından algılanamayan, belli bir düzen içinde aktarılamayan bir şey çıkar ortaya.*

Turgul'un filmleri muhafazakâr bir dünya görüşünden hareket etmektedir. Buna göre kahramanın özgürlüğü kendi efendisi olmaktan ibarettir ve haksız temellere dayanan otoritenin alt edilmesi ancak erkek bireyin sunabileceği bir şeydir. Bu, daha hakiki, daha haklı ve otantik bir

liderliğe gerek duyulmasını getirir. Birey bunu sağlayabilir, çünkü liberal bürokratik kurumlar ya yetersizdir ya da yoldan çıkmıştır (Ryan&Kellner, 1997: 364-365). "Hakiki", "haklı" ve "otantik" liderlik Turgul'un filmlerinde Şener Şen'le özdeşleşen erkek karakterin en belirgin özelliğidir. *Eşkıya*'nın Baran'ı, *Muhsin Bey*'in Muhsin'i, *Gönül Yarası*'nın Nazım'ı, *Av Mevsimi*'nin Ferman'ı "hakiki", "haklı", "otantik" kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Fahriye Abla (1984) dışındaki filmlerini erkek karakterler üzerine kurması da muhafazakâr bakışın uzantılarından biridir. 1980'li yıllarda Türkiye'de yükselen kadın hareketi Türk Sineması'nda da kadın karaktere dayanan filmlerin artmasına yol açar. Turgul'un diğer filmlerinden farklı bir biçimde bağımsız bir karakter olarak kurduğu *Fahriye Abla* bu eğilimin ürünlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Filmde Fahriye karakterinin kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olma süreci anlatılırken geleneksel aile yapısı ve toplumsal ilişkiler eleştirel bir gözle ele alınır. *Fahriye Abla* kadının özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait kamusal alana girişle sınırlasa da Turgul'un diğer filmlerinde erkeklerin korumasına ihtiyaç duyan ve geleneksel söylem içinde temsil edilen kadın karakterlerinden oldukça farklıdır. Turgul'un diğer filmlerine baktığımızda *Gölge Oyunu* ve *Eşkıya*'da kadın karakterler Kumru ve Keje konuşmazlar, *Muhsin Bey*'in yardımıyla gazinoda şarkıcılık yapan Sevda onun hapse girmesiyle Ali Nazik'in kanatları altına girer, *Av Mevsimi*'nde ailesinden sevgilisine herkesin şiddetine maruz kalan ve sonunda öldürülen Pamuk kurbandır; İdris, Asiye'nin ancak karanlıktan korktuğu için kendisine yakınlık gösterdiğini söylerken "erkek"lik ve "iktidar" arasında bir paralellik kurmakta, bunu başaramadığı için adeta çocuklaştırılmaktadır.

Turgul'un çeşitli röportajlarında sıkça rastlanan "Doğu-Batı" çatışması ve "modernleşme eleştirisi" çerçevesindeki görüşleri 1980'lerle beraber muhafazakâr düşünce içinde popülerlik kazanan New Age düşüncelerle paralellik taşımaktadır. Turgul, rasyonalite ile birlikte modernleşme sürecinin Batı'da bir çöküntü yarattığını düşünmektedir. Rasyonalitenin getirdiği ikili zıtlıklara dayalı düşünce sistemine karşı Doğu'da insan ve doğa anlayışının çok farklı olduğunu söyleyen Turgul, Tasavvuf'dan Zen'e Doğu felsefesinden beslendiğini belirtmektedir (Battal, 2006: 299-301). Turgul'un filmlerinde yine Şener Şen'le temsil edilen az konuşan, ölçülü, otantik, hakiki erkek kahramanlar New Age akımların "olmuş", "ermiş" birey anlayışı ile oldukça uyumlu görünmektedir.

Yavuz Turgul, Corrigan'ın yaptığı sınıflamadaki ikinci grup *auteur*-yıldız'ın Türk Sineması'ndaki en önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. Turgul, *Av Mevsimi* filminde de olduğu gibi tekrarlayan motiflerle kendi dünya görüşünü izleyiciyle paylaşırken sinema endüstrisinde yaşanan dönüşümün getirdiği tüm pazarlama stratejilerini de kullanabilmektedir.

Av Mevsimi içerik olarak Turgul'un diğer filmleriyle paralellikler taşımaktadır. Film, "hakiki", "haklı" ve "otantik" bir erkek kahramanın haksız temellere dayanan otoritenin alt edilmesi için mücadelesini anlatır. Filmin "haklı" kahramanı Şener Şen'in oynadığı "Avcı" lakaplı komiser *Ferman* yürüttüğü cinayet soruşturmasının sona erdirilmesini isteyen amirlerine, Çetin Tekindor'un oynadığı "karizmatik" karakter *Battal*'ın sınıfsal konumundan kaynaklanan gücüne rağmen "hakikat"i aramaya devam eder. Turgul'un kahramanları diğer filmlerinde olduğu gibi gitgide yok olan, bu dünyada yeri olmayan, rasyonel davranamayan insanlardan oluşmaktadır. Filmin gündelik hayatın değerlerinden kopuk karakterleri mesleği sürdüremeyecektir. Ferman emekli olacaktır. Cem Yılmaz'ın oynadığı İdris, lakabı "deli"ye uygun davranacak ve sonunda hayatını kaybedecektir. Filmin rasyonel olabilen karakteri ise Okan Yalabık'ın oynadığı "çömez" rolündeki Hasan'dır. Hasan başka bir bölümü kazanamadığı için antropolojiye razı olmuştur ve başka bir iş bulamadığı için polis olmaya karar vermiştir. Filmin sonunda nişanlısının ailesinin kendisine sunduğu işte çalışmaya karar verecektir. Filmlerinde içerikle ilgili temel motifler değişmese de onların etrafında yarattığı ilişkilerin zenginliğiyle bize sordurduğu sorular ve verdiği yanıtlar Turgul'u kuşku duyulmayan bir şekilde *auteur* yapmaktadır.

Turgul yeni dönemin pazarlama stratejilerini de başarıyla uygulamaktadır. Filmin Mart ayında başlayan hazırlık çalışmalarından gösterime girdiği Aralık ayına kadar geçen süreçte yönetmen, oyuncular, film müziği üzerinden oldukça planlı bir tanıtım faaliyeti yürütüldüğü görülmektedir. Filmin son yıllarda özellikle televizyon dizileriyle popülerleşen polisiye türünde olması da ilgiyi arttıran bir unsurdur. Turgul'un imzası filmin başarısı konusunda tam bir güven vermektedir. Cem Yılmaz ve Şener Şen'in popülerliğinin yanı sıra filmin diğer oyuncularının da dizi sektörünün ünlü isimleri Okan Yalabık ve Melisa Sözen olması filmin pazarlamasına güç katmaktadır. Radikal gazetesinin 24.06.2010 tarihli "Türkiye'de Sinemanın Rüya Takımı..." başlıklı haberi bu durumu çok güzel özetlemektedir:

> *1980'lerde sinemaya küsen seyirciyi tekrar salonlara çeken "Eşkıya" ve dahi "Fahriye Abla", "Muhsin Bey", "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni", "Gönül Yarası", "Kabadayı" gibi şahane filmlerin yönetmeni Yavuz Turgul. Yavuz Turgul filmlerinin muhteşem oyuncusu Şener Şen, Türkiye'yi güldüren adam, "GORA", "AROG", "Yahşi Batı" gibi gişelerin efendisi filmlerin yönetmeni, senarist ve oyuncusu Cem Yılmaz. "Babam ve Oğlum"daki rolüyle Türkiye'yi ağlatan tiyatro çınarı Çetin Tekindor. Ve genç kuşağın parlak isimleri Melisa Sözen, Okan Yalabık, Rıza Kocaoğlu... İşte bu rüya takımını bir araya getiren "Av Mevsimi"nin çekimleri tamamlandı ve setten ilk fotoğraflar da yayınlandı. Yapımcılığı Fida Film ve Profilm tarafından üstlenilen "Av Mevsimi"nin ön çalışmaları Mart 2010'daki okuma provalarıyla başladı. Filmin Nisan ayında başlayan çekimleri yaklaşık dokuz hafta sürdü. Görüntü yönetmenliğini Türkiye'de alanının en iyi isimlerinden Uğur İçbak'ın yaptığı filmin müziklerini de film müziklerinin ödüllü ismi Tamer Çıray hazırlayacak. "Av Mevsimi" Aralık'ta vizyona girecek.*

Av Mevsimi gösterime girmeden yürütülen tanıtım faaliyetleriyle, daha hazırlık aşamasında öne çıkarılan film müziğinin albümünün filmle beraber piyasaya çıkmasıyla, 652 salonda birden seyirciyle buluşmasıyla, ekstraları da içeren DVD kopyalarıyla, Ukra İnşaat gibi finansman sağlayıcı firmaların reklamının yapılmasıyla yeni dönemin pazarlama stratejilerinin tümünün kullanıldığı bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Yönetmenin Türkiye'de yıldızlaşması eğiliminin en önemli temsilcilerinden olan Yavuz Turgul (2006: 304) bir röportajında "Sanat soru sordurur... Doğruyu aramaz" der. (2006: 304). Turgul'un filmleri hem sorular sormakta hem de "kendine özgü yanıtlar" vermekte, "bizim sorularımızın yerine kendi sorularını geçirebilmektedir". Bunu yaparken sinema endüstrisindeki güncel yönelimleri de takip etmektedir. *Av Mevsimi* filminin hazırlık aşamasından başlayarak tanıtım ve pazarlama araçlarının planlı bir şekilde kullanılması, "iyi filmlerle geniş izleyici kitlesini sinema salonlarına taşımayı başarabilmek" olarak özetlenebilecek marka imajının da bu sürecin önemli bir parçası olması bunun göstergeleridir. Yavuz Turgul, Yeşilçam geleneğinden gelip endüstrinin 1980'lerden itibaren geçirdiği dönüşüme ayak uyduran, kendi meselelerini izleyici ile

paylaşırken sinemanın tüm olanaklarından yararlanarak bir bütünlük içinde aktaran ve imzasını marka haline getiren bir "*auteur*-yıldız" olarak Türk Sineması'ndaki yerini almaktadır.

Günümüzde *Auteur* kavramı üzerine çok tartışılmamaktadır. Bunun en önemli nedeni *auteur* kuramı'nın tartışmayı kazanmış olması, kuramla arasına mesafe koyanların bile ondan yararlanmalarıdır (Stam 2000: 6). Corrigan'ın yeni dönemde *auteur*'cülüğün izleyici alımlamasını örgütleyen ve *auteur'*ün potansiyel kült statüsüne gönderme yapan bir ticari strateji haline geldiği yönündeki görüşü günümüz sinema endüstrisini kavramak bağlamında önemli ipuçları sunmaktadır. Ancak *auteur*'cü yaklaşımın ticari boyutunu vurgularken tarihsel açıdan sinemanın bir sanat olarak meşruiyetini kazanmasında ve yönetmenin sanatsal statüsünün tescil edilmesinde oynadığı rolü unutmamak gerekiyor.

KAYNAKÇA

Akay, Ezel (2008). "Yapımcı Yönetmenler II", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* içinde, haz. Deniz Bayraktar, Ankara: Bağlam Yayınları, ss. 207-227.

Akdemir, Adnan (2008). "Sinema Salonları ve Dağıtımcılar", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* içinde, haz. Deniz Bayraktar, Ankara: Bağlam Yayınları, ss. 245-275.

Battal, Sadık (2006). "Yavuz Turgul ile Söyleşi", *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Ankara: Vadi.

Büker, Seçil (1986). "Auteur Kuramı Üzerine", *Ve Sinema*, No: 2 (Nisan)

Büker, Seçil (2010). "Auteur Kuramına Giriş", *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde, ed. Seçil Büker-Y. Gürhan Topçu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Cook, David A. (1998). "Auteur Cinema and the 'Film Generation' in 1970s Hollywood", *The New American Cinema*, ed. Jon Lewis, Duke University Press.

Corrigan, Timothy (1991). *A Cinema Without Walls*, New Jersey: Rutgers University Press.

Corrigan, Timothy (1998). "Auteurs and the New Hollywood", *The New American Cinema*, ed. Jon Lewis, Duke University Press.

Çakıcı, Gülçin (2008). "Televizyon Dizileri Türk Sinemasının Sermaye Sorununa Bir Çözüm mü?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* içinde, haz. Deniz Bayraktar, Ankara: Bağlam Yayınları, ss. 275-289.

Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gürbilek, Nurdan (2011). *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis.

King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London: I.B.Tauris.

Keller, Roland (2008). "Para Mutlu Sonu Arar", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* içinde, haz. Deniz Bayraktar, Ankara: Bağlam Yayınları.

Kuyucak Esen, Şükran (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur*, İstanbul: Alfa.

Lewis, Jon (1998). "Money matters: Hollywood in the Corporate Era", *The New American Cinema*, ed. Jon Lewis, Duke University Press.

Nystrom, Derek (2004). "Hard Hats and Movie Brats: Auteurism and the Class Politics of the New Hollywood", *Cinema Journal* ,43, No:3 (Spring).

Önal, Hülya (2008). "Türk Filmlerinin Pazarlama Stratejilerinde Yeni Paradigmalar; Star Öldü, Yaşasın Yeni Star-Yönetmen", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7* içinde, haz. Deniz Bayraktar, Ankara: Bağlam Yayınları, ss. 307-319.

Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Türk Filmi Eleştirisi*, Ankara: İmge.

Özgüven , Fatih (2010). "Mahalle memlekettir", *Radikal*, 23.12.2010.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Stam, Robert (2000). "The Author", *Film and Theory: An Anthology*, Oxford: Blackwell.

Turgul, Yavuz (2006). "Yavuz Turgul'dan Sinema Dersleri", *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri* içinde, haz. Pınar Tınaz Gürmen, İstanbul: İnkılâp.

Wayne, Mike (2005). *Introduction: Marxism, Film and Film Studies, Understanding Film marxist Perspectives*, ed. Mike Wayne, London: Pluto Press.

Wollen, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis, 2004.

Wyatt, Justin (1998). "From Roadshowing to Saturation Release: Majors, Independents, and Marketing/Distribution Innovations", *The New American Cinema*, ed. Jon Lewis, Duke University Press.

Sinema Yazarlarından Görüşler:

Yavuz Turgul[33]

Alin Taşcıyan

"Benim hiçbir filmimde 'Bu bir Yavuz Turgul filmidir' yazmaz. Hayatta en nefret ettiğim şeylerden biridir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde 'Bu bir Haşmet Asilkan filmi olacaktır' denmesi de bunun parodisidir. Bir böbürlenme hali hissederim bu cümlede" (2001, Aktüel).

Yavuz Turgul, yönetmen olarak toplam altı sinema filmine imza atmış olmakla birlikte Türk sinemasının ustaları arasında yer aldığı için böbürlenebilir en azından. Altı filmden biri, yapılan hemen her ankette Türk sinemasının en iyi on filmi arasında sayılan *Muhsin Bey*, bir başkası ise yetmişli yılların sonunda yaşanan krizden sonra doksanlarda izleyiciyi salonlara geri döndüren *Eşkıya*'dır. Bu kısacık filmografi bir "en iyi", bir "en popüler" içerir ki, bu bile başlı başına başarıdır.

1946 İstanbul doğumlu Yavuz Turgul, aslında sinemaya oldukça geç başladı. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra yıllarca mesleğini icra etti. Özellikle Ses dergisinde, merhum sinema yazarı Erman Şener'in de dahil olduğu bir kadroda çalıştı. Onun kalemini haber ve röportajla keşfedip doğrudan sinema üretimine aktaran ise Yeşilçam içinde bir ekol oluşturan Arzu Film ve yönetmen Ertem Eğilmez oldu. 1976 yılında, otuz yaşında Arzu Film'de senarist olarak işe başladı Yavuz Turgul. Filme çekilen ilk senaryosu bir Kemal Sunal komedisi olan *Tosun Paşa* idi. 1978 yılında, yine Kartal Tibet'in yönettiği, başrollerini Türkan Şoray ve Bulut Aras'ın paylaştığı *Sultan* adlı filmin senaryosuyla hemen dikkat çekti. Türk sinemasının diva'sı Türkan Şoray'ın beyazperdede canlandırdığı karakterler arasında en çok sevdiklerinden biri Sultan'dır...

Turgul'un özellikle mizaha yatkın olması ve erkek oyunculara geniş olanak tanıyan karakterler oluşturmadaki başarısı onu Arzu Film'in starlarına özel senaryolar yazmaya teşvik etti. "Bir filmi film yapan, ona hayat veren, elbette oyunculardır" diyen Turgul, bu anlayışı doğrultusunda yapıtlar verdi. Kemal Sunal ve İlyas Salman filmlerinin, Doğu'da geçen ya da Doğulu karakterlerin İstanbul'daki serüvenlerini konu alan grotesk mizahlı senaryolarını yazdı.

Turgul, "Doğu, özellikle Güneydoğu, bir kere çatışmaları, çelişkileri kendi içinde çok yaşayan bir toplum. Ayrıca göç ediyorlar ve değiştirdiği mekândan ötürü de büyük çıkmazların içine giriyorlar. Bu anlamda sinema için çok iyi bir malzeme," (2005, Radikal) diyor *Eşkıya* ve şimdilik son filmi *Gönül Yarası* ile daha trajik öyküler çerçevesinde geri döndüğü Doğu için.

Bu anlayış Turgul'a 1982'de İlyas Salman'ın başrolü üstlendiği Sinan Çetin filmi *Çiçek Abbas* ve 1986'da Şener Şen'in başrolü üstlendiği Nesli Çölgeçen filmi *Züğürt Ağa* ile Antalya Film Festivali'nde senaryo dalında Altın Portakal kazandırdı.

Fetiş oyuncusu Şener Şen ile Turgul'un bağı *Züğürt Ağa* ile kuruldu demek yanlış olmaz. Diğer filmlerde de Şen yardımcı oyuncu olarak hep rol aldı. Ama başrolün ağırlığı Turgul-Şen ilişkisinin potansiyelini ortaya çıkardı. Bu filmde Güneydoğu Anadolu'daki feodal sistem eleştirilir ama Yeşilçam geleneğindeki gibi acımasız, servet ve şehvet düşkünü ağa tipinin aksine saf, iyi niyetli, aşık olabilen, dolayısıyla iktidarı kırılgan bir ağa çıkar ortaya. Kurnaz bir köylü sayesinde de ağa servetini ve iktidarını yitirip "züğürt" kalır. Köyden kente göç etme zorunluluğu doğar...

Turgul'un ilk yönetmenlik denemesi yine Arzu Film yapımlarından tanıdığı Müjde Ar'a beyazperdedeki en iyi performanslarından birini verme olanağı yarattı. Turgul, ünlü şair Ahmet Muhip Dıranas'ın sevilen şiiri "Fahriye Abla"dan bir film çıkardı. Şairin dizelerindeki gibi komşu kızı Fahriye Abla'nın çocuk kalbiyle kapılınan cazibesini ve talihsiz yaşamöyküsünü görüntülere aktardı.

1987 yılında ikinci filmi *Muhsin Bey* ile başyapıtını verdi Yavuz Turgul. Şener Şen'in Türk Halk ve Sanat müziklerinin icrasına bağlı, arabesk furyasını reddeden, piyasa koşullarına ayak uyduramayan müzik yapımcısı karakteri Muhsin Bey, seksenler Türkiyesi'ni simgeleyen önemli figürlerden biri haline geldi. Turgul, köyden gelip kaset yapmaya çabalayan Ali Nazik (Uğur Yücel) aracılığıyla göçün kültürde yozlaşmayı körüklediği mesajını verdi. Muhsin Bey, geleneğin ve zarafetin; Ali Nazik, köylülüğün ve fırsatçılığın simgesi oldu. Bir noktaya kadar omuz omuza giden ve dolandırıcılık sınırına dayanan Muhsin Bey-Ali Nazik ilişkisi koptuktan sonra; artık Beyoğlu'nun ara sokaklarına sıkışmış olan hakiki İstanbullu bir hayat tarzının taşradaki naifliği koruyamayıp gösterişçi ve işgalci bir niteliğe bürünen göçmen kültür(süzlüğ)üne yenik düşüşünü belgeledi.

Böylesi güçlü ve sevilen bir yapıtın yükünü, Turgul ve Şen birlikte bütün çalışmalarında taşıdı: "*Muhsin Bey*'den sonra biz iki film yaptık, ikisinde de başka başka filmler çıktı ama insanlar Muhsin Bey'i bekliyordu. Ve '*Muhsin Bey* gibi değil' dediler! *Muhsin Bey* beklentisini ancak *Eşkıya* kırdı. Ama bunu da tehlikeli buluyorum, çünkü özgürlüğünüzü elinizden alıyorlar. Bizim her türlü şeyi yapabilmemiz, her türlü yola girmemiz lazım. Çıkmaz sokaklara bile girebilmemiz lazım ama giremiyoruz. (...) Bu kadar bağımlılık iyi değil. Biz çok farklı, çok deneysel, çok farklı alanlarda irkiltici filmler de yapabilmeliyiz". (2005, Sabah)

Bu bağlamda *Gölge Oyunu* (1992) Turgul'un en özgür, en yaratıcı filmi sayılabilir. Turgul, iki eksantrik kafadarın (Şener Şen ve Şevket Altuğ) zor durumda bir genç kadına yardım etmek için atıldıkları ve başlarını ciddi belalara soktukları formüle edilmiş serüveni, konvansiyonel sinema dışına taşan bir görsel tatla sunar. Hem karakter formasyonu hem görüntü yönetmeni Turgul'un hep sevdiği ve savunduğu Yeşilçam geleneğini modern sinema anlayışıyla buluşturur.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) ise yükselen değerlere ayak uydurma uğruna söz konusu geleneği inkar eden bir Yeşilçam yönetmeninin politik film yapma çabasını yerer. Ana akım, alçakgönüllü bir komedi olmasına rağmen *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* yine dönemin ruhunu yakaladı ve değişimin olumsuz yanlarını bazı unutulmaz sahne ve diyaloglarla Türk sinema tarihine yazdı.

Yavuz Turgul'un kariyerindeki dönüm noktası 1996 tarihli *Eşkıya* oldu. Türk filmlerinin iş yapmadığı, bu yüzden de salon bulamadığı, ABD'nin majör dağıtımcılarının egemen olduğu piyasada dengeleri yerli yapımlar lehine bozdu. Hapisten çıkıp ona ihanet eden eski dostunun ve sevdiği kadının peşine düşen, İstanbul'a gelen ve parmaklıklar ardında geçirdiği sürede ülkede yaşanan köklü değişimden hele yozlaşmadan hiç etkilenmemiş bir kırsal kesim efsanesini kent sokaklarına taşıdı. Doğu'nun eşkıyasıyla kentin çetesini, isyancıyla çapulcuyu karşılaştıran bir nitelik de taşımakla birlikte *Eşkıya* Hollywood merkezli kitle sinemasının yerli bir örneği oldu. Zamanın ve zeminin müsait olması dışında yönetmenin de kesin biçimde açıklayamadığı şekilde *Eşkıya* bir gişe rekortmeni haline geldi. Türk sinemasının televizyonda yayınlanan klasiklerine derin bir bağlılık gösterdiği halde, yeni sinemaya hâlâ uyum sağlayamamış orta ve yaşlı kuşak izleyiciyi eski alışkanlığına geri döndürdü. Onları salonlara çekti. *Muhsin Bey*'den miras Şener Şen-Uğur Yücel ikilisinin varlığı,

aksiyon içermesi ve çok sayıda ünlü konuk oyuncusuyla *Eşkıya* üç milyon izleyiciye ulaştı.

Ancak bu parlak başarı Turgul'u daha çok film yapma yönünde kamçılamadı. Aksine reklam ve televizyon dizisi piyasasına çekildi. Fransız usta Claude Chabrol gibi, alıştığı, anlaştığı ekibi koruyarak, kadroya ancak gerekli eklemeler yaparak ilkelerinden şaşmadan film çeken, sette titizliği ve otoriter yapısıyla tanınan Turgul, kolay kolay kamera arkasına geçmeyerek kendini dışarıdan gelen baskılardan koruyor.

Tam sekiz yıl sinemada pasif kaldıktan sonra onu sadakatle beklerken başka hiçbir film teklifini kabul etmeyen fetiş oyuncusuyla birlikte *Gönül Yarası* için kamera arkasına geçti. Turgul, bu filminde de Yeşilçam geleneğinden kopmadı. Melodramı ve sosyal dramı aynı potada buluşturdu. Mekânları, yine ihmal edilmiş, geri kalmış Doğu ve İstanbul'un göçle kimlik değiştirmiş eski semtleri... Karakterleri, yine nesli tükenmiş bir İstanbul beyefendisi ve büyük kentte fırsat arayan bir şarkıcı...

Şimdiye kadarki filmografisine topluca bakıldığında Turgul sinemasının bir bütünlük arz etmesi de yinelenen motiflerle sıkı sıkıya bağlantılı. "Yeşilçam ve Türk filmi olarak adlandırılan ve çoğu zaman hor görülen yapının bu topraklara ait olduğunu düşünüyorum. Entelektüeller, kökleri bu ülkenin derinliklerine gitmekten ziyade Avrupa'nın derinlerine doğru giden filmleri beğeniyorlar. Fellini, Tarkovsky filmi gibi filmler izlemek istiyorlar. Ben galiba bunu reddediyorum. Bunun yerine yaşadığımız coğrafyanın derinliklerinde varolan şeylere doğru yürümek istiyorum. Kendi ülkeme ait sanatın bu diplerde olduğunu düşünüyorum," (2005, Hürriyet) diyen Turgul gelecekteki çalışmalarını da bu yönde sürdürecek besbelli.

Giovanni Scognamillo ile Yavuz Turgul Sineması Üzerine Görüşme Notları

Âlâ Sivas

"Yavuz Turgul'un geleneksel olmaması imkansız"

Yavuz Turgul'un geleneksel olmaması imkansız. Yavuz, bir ara Ses dergisinde yazmıştır ama aslında Arzu Film'in yarattığı bir isimdir. Özellikle Arzu Film için çalıştığından hem Arzu Film'in var olan çizgisini devam ettirmiş, hem de bu çizgiye kendiliğinden bir şey katmıştır. O senaryoların, o filmlerin sayısında ilk Yavuz Turgul ortaya çıkıyor. Çok başarılı bir senaryo yazarı, çok sağlam hikâye kuruyor. Yan tipler üzerinde önemle duruyor ve adım adım kendi dünyasını kuruyor, ki kendi dünyası aslında bir erkekler dünyasıdır. Filmlerinde kadınlar var ama kadın kahraman yok. Bu erkekleri biraraya getiren nedenler ne olursa olsun temelde dostluk, arkadaşlık gibi unutulmuş, yitirilmiş değerler göze çarpıyor. Bu temaları yeniden konu olarak kullanması, sinemasına çok belirgin bir nostalji getiriyor. Bu, bazen bir Beyoğlu, İstanbul nostaljisi, bazen eğlence dünyasının nostaljisi, bazen de eski çetelerin nostaljisi olabilir. Ancak zamanla film sayısı artınca Turgul'un sineması formüle kayıyor ve senaryolarında o ilk çalışmalarının özgünlüğü kalmıyor. Son çektiği filmler daha önce çektiği filmlere bir şey katmıyor, daha önceki filmlerin bir tekrarı olarak karşımıza çıkıyor. Hatta çoğu filminde ilgi noktası olan ikilinin problematiği de geriye kayıyor.

"Filmlerindeki ikililerin işlevi sanki bir zamanların güldürü sinemasındaki ikilileri hatırlatıyor."

Senaryo yazarı olarak, *Fahriye Abla* hariç, daha çok güldürülerle dikkat çekti. Tabii *Fahriye Abla* da Turgul'un çoğu filmi gibi nostaljik bir filmdir. Ama o filmde ilginçtir, iki erkeği değil bir kadını anlatır. Bunun dışında Yavuz Turgul'un filmografisine bakarsak kadınların o dünyada fazla öneminin olmadığını görürüz. *Fahriye Abla* hariç filmlerinde kadın kahraman yoktur. Burada Yeşilçam geleneğinden bir ilk ayrılış sezebiliriz. Yalnız ilkin çok başarılı olan formül tekrarlanınca gücünü kaybediyor. *Muhsin Bey*'deki ikiliyi büyük bir heyecan ve merakla izlersiniz ama sonra yeniden karşınıza çıkan ikili- *Eşkıya*'daki yaşlı eşkıya ve genç şehir eşkıyası

arasındaki ilişki gibi-o kadar önem kazanmıyor, çünkü aslında bu da daha önceki ilişkilerin bir tekrarıdır. Son çalışmasında ise artık filmin tümü neredeyse bir yeniden çevrimdir. Filmlerindeki ikililerin işlevi sanki bir zamanların güldürü sinemasındaki ikilileri hatırlatıyor. Stanley Laurel ve Oliver Hardy kadar komik değiller. Abbott ve Costello ikilisi kadar yavan değiller. Ama başından beri *Muhsin Bey*'de ortaya atılan bir tematiğin sanki pek gerekli olmayan ekleridir. Zaten değişim *Eşkıya*'dan sonra oluyor. *Eşkıya* gişede çok başarılı olup, rekor kırdığı için tekrarlanması gerekli olan bir formül gibi görüldü ve halen Yavuz için görülüyor, bunun üzerine gidiliyor. Tabii o ikililerde başka bir çağrışım var: Geçmişin tecrübelerinin ve geçmiş günlerin yeniden ortaya sürülmesi. Erkekler arası arkadaşlık ve dostluk son derece önemli, ama her seferinde çözüm değil. Zaten senaryo aşamasında o karakterler birbirlerine o kadar benziyorlar ki bir noktadan sonra, önceki filmlerine de bakarak, onların sonunun ne olacağını tahmin edebiliriz. O vakit baştaki özgünlüğün yok olduğunu söyleyebiliriz.

"Eşkıya prototip olabilecek kadar sağlam bir yaratım mı?"

Eşkıya bir prototip oluyor, ama *Eşkıya* prototip olabilecek kadar sağlam bir yaratım mı? Bunu da düşünmek gerekir. Evet, *Eşkıya* bir yandan çok sinematografik bir olaydır ama ortaya bir problem koyuyor mu koymuyor mu? Ortaya koyduğu problem duygusal bir problem. *Muhsin Bey*'de de duygusallık var ama *Eşkıya*'daki kadar değil. Buna ek olarak özellikle *Eşkıya*'da kadın karakterler pek inandırıcı bir şekilde çizilmemiştir. Biz Keje'yi eşkıyanın ağzından dinlediğimizde zihnimizde bir köylü kızını canlandırıyoruz. Ama İstanbul'a geçtiğimizde ve Keje ile karşı karşıya geldiğimizde biraz şaşırıyoruz. Bir taraftan Kuran'a bağlı dindar bir kadın, öbür taraftan bir iş kadını. O değişim, o aşama çok ani geliyor ve nedenlerini göremiyoruz. Bu kadın niye değişti, nasıl değişti, ne zaman değişti? Ama demin dediğim gibi kadın o filmde o kadar önemli olmadığı için kadın bir nedendir. Eşkıya için tek nedendir. Karakteri yeterli derecede çizilmemiştir. İstanbul'da karşılaştığımız Keje birçok soru işareti doğuruyor. Ancak film açısından bu soru işaretleri o kadar önemli değil, çünkü filmde önemli olan eşkıyanın kahramanca ölmesidir.

"Her yaratıcı yönetmenin kendine özgü bir dünyası vardır."

Muhsin Bey başlangıçta Ertem Eğilmez tarafından çekilecekti, daha sonra Yavuz Turgul'a verildi. Yavuz, Muhsin Bey ve Eşkıya karakterlerine çok bağlandı ve son filmlerinde ya Eşkıya'yı ya da Muhsin Bey'i yeniden anlatmaya devam etti. Her yaratıcı yönetmenin kendine özgü bir dünyası

vardır. Bu dünyayı kanıtlayan karakterleri, kahramanları vardır. Ama onları tekrarladığı zaman şu ya da bu şekilde onlara bir şeyler katması, açıklayıcı bilgiler katması gerekir. Bunu yapmazsa daha önceki filmlerde karşımıza çıkan karakterler artık bir kuklaya dönüşür.

"Yavuz Turgul da dahil olmak üzere sinemacılar, Yeşilçam döneminde yaptıklarını sonraki dönemde açık bir şekilde tekrarlamak istemediler."

Yeşilçam çok kısa bir sürede tümden yıkıldı ve hiç kimse bunun nedenlerini araştırmadı. Acaba Yeşilçam'ın yaptığı sinema tarzı mı çöktü yoksa endüstriyel olarak temelleri sağlam olmadığı için mi çöktü? Bence ikisi de geçerli. Bugün televizyon kanallarında Ertem Eğilmez filmleri dahil olmak üzere gösterilen eski Yeşilçam filmleri seyirci buluyor. Bugün Türk filmi seyretmek isteyen kitle yeni filmleri seyretmiyor, defalarca Yeşilçam filmlerini seyrediyor. Ama Yavuz Turgul da dahil olmak üzere sinemacılar, Yeşilçam döneminde yaptıklarını sonraki dönemde açık bir şekilde tekrarlamak istemediler. Yeşilçam malzemesini kısmen kullanarak bir adım ileriye gitme arayışına girdiler. Yavuz Turgul da bu yolu izledi. Ertem Eğilmez güldürü çekiyordu, Yavuz Turgul güldürü çekmiyor. Objektif olarak bütün kahramanlarını ve kahramanlarının öyküsünü gözden geçirirsek hepsinin trajik kahramanlar olduğunu görürüz. Bu kahramanların zaman zaman güldürdükleri, ancak gülünecek durumlarının da olmadığı açıktır. Örneğin, *Züğürt Ağa*'da trajik bir figür görebiliriz. *Av Mevsimi*'ndeki polis İdris de trajik bir figürdür. Öte yandan günümüzde seyirci daha çok bu figürleri canlandıran popüler oyunculara gülmektedir. Seyirci İdris'e değil, Cem Yılmaz'a gülmektedir. Bunu da popüler oyuncu kullanımının getirdiği güçlükler olarak ifade edebiliriz.

11 Şubat 2011, İstanbul

Yavuz Turgul ile Görüşme

Âlâ Sivas

Zeliha Hepkon

Yönetmenlikten önce uzun bir senaryo yazarlığı geçmişiniz var. Arzu Film'deki senaryo yazarlığı deneyimlerinizin, Ertem Eğilmez ile çalışmalarınızın senaristlik ve yönetmenlik kariyeriniz açısından etkileri ve destekleri nelerdir? Bu dönemdeki sansür senaryolarından bahseder misiniz?

1975 yılında Arzu Film'de çalışmaya başladım, ama 1973 yılından itibaren de kenardan köşeden sinemayla ilgilendim. O sırada gazetecilik yapıyordum, Ses dergisinde çalışıyordum. O zamandan başlayan bir ilgi. Sonra Ertem Eğilmez'in daveti üzerine Arzu Film'e katıldım. O yıllar sinema üzerine çok dehşetli bir baskının olduğu dönemlerdi. Politik anlamda da çok hararetli yıllardı. 60'lar, 70'ler ve 80'li yılları kapsayan yirmi yıllık bu süreç, toplumsal değişimlerin arka arkaya geldiği, 68 kuşağının çıkışları, 27 Mayıs'tan bugüne kadar oluşan dönüşümlerin göbeğinde duruyorduk ve sinema inanılmaz bir gözlem ve baskı altındaydı. Bu da kendini sansür ile gösteriyordu. O zamanlar çift sansür vardı. İlk olarak çekeceğiniz filmin senaryosuna bakarlardı, onay verirlerdi. Film bittikten sonra da o filme onay verirlerdi. Bu nedenle sansür senaryosu diye bir ifade vardı. O senaryonun çekimi için izin almasını sağlayacak biçimde, sansürü aldatmaya yönelik, neredeyse çekilecek filmle ilgisiz birçok şey birbirine eklenip sansür kuruluna gönderilirdi. Onlar da şöyle bir bakıp, "tamam" derlerdi. "Türk polisinin filmin sonunda gelmesi" diye meşhur bir laf vardır, bir dönem çok alaya alınmıştır. Bütün bunlar, sansürün, bir suçlunun mutlaka polis tarafından yakalanması gerektiğini istemesi nedeniyle konulan sahnelerdi. Filmin sonunda polisler gelir, bizim kahramanımız suçluyu döver, ama yetmez. Mutlaka polis gelecek ve suçluyu götürecektir. Arzu Film'e ilk girdiğim zaman, sansür senaryolarıyla ilgili olarak sansür senaryocuları vardı. Çağırırdınız. Profesyoneldi bunlar. Evine gider, 2-3 günde bir sansür senaryosu yazıp getirir, siz Ankara'ya yollarsınız, "çekilebilir" damgasıyla birlikte o film fiilen çekime girerdi. Ondan sonra asıl sorun biten film ile başlardı. Asıl sorun biten filmin sansürden geçmesiydi. "Niye bu kadar para veriyoruz sansür senaryocularına? Ben yazarım." dedim ve sonra sansür senaryolarını ben yazmaya başladım.

Ertem Eğilmez ile çalışmalarımıza gelince... Ertem Eğilmez, 70'li yıllardan itibaren tanıdığım bir sinemacı. Sineması bana ilginç gelmişti, çünkü o dönemin geleneklerini, Yeşilçam geleneklerini kendi içinde taşıyan ve belli kurallara uygun, belli yapıların dışına çıkma hevesinde, isteğinde ve bunu kırmaya çalışan insanlardan biriydi. Ama "Sanatsal film yapayım" derdinden ziyade Yeşilçam'ın şimdiye kadar kullanmış olduğu tüm malzemelerde nasıl bir değişiklik yapılabilir ve nasıl farklı filmler oluşturulabilir diye düşünen birisiyle karşı karşıyaydım. İkinci olarak da, benim için çok daha önemli olan ve benim için çok öğretici olan; senaryoyu anlama, senaryoyu keşfetme, doğrularını bulma, "dramatik yapı nedir ve bu yapıyı nasıl doğru olarak oluşturabiliriz?" telaşında olan, bununla ilgili kitaplar tercüme ettirmiş ve bunun üzerine sürekli düşünen bir insanla bir arada olmaktı. Bizim birlikteliğimiz boyunca da bu, böyle devam etti. Hep senaryo üzerine düşündük, konuştuk, tartıştık. İyi bir senaryonun sahip olması gereken değerler, öğeler nelerdir? Bunlar hep gündemdeydi. İşte bu, bana bugüne kadar gelen ve geleceğe kadar gidecek olan bir alışkanlığı, bir önemsemeyi, önemli şeylerin sıralamasında "başta durması gereken nedir?"i anlatan, öğreten, çok değerli bir hoca-öğrenci ilişkisinin getirdikleridir. Bununla birlikte biz, Ertem Eğilmez'in neredeyse fahri asistanları halindeydik. Biz derken şunu kastediyorum: Beni çok sinir eden "Arzu Film ailesi" lafı vardır. İşte o ailenin bütün elemanlarının hepsi senaryo yazar, fikir üretirdi. Hepsi derken belli bir bölümü tabii. Mesela Adile Naşit, Ayşen Gruda, Münir Özkul bunların içinde değildi. Onlar her gün senaryo çalışmasına katılırlardı, gelirlerdi. Her kafadan bir sesin çıktığı bir ortamda ortalığı neşelendiren, arada bir fikir söyleyip, kahkahalar atıp keyifli bir ortam oluşmasında yardımcı olan kişilerdi. Bir de bilfiil kan, ter ve gözyaşıyla işi yürütenler vardı: Sadık Şendil, Halit Akçatepe, Kartal Tibet, Ergin Orbey, ben, benden önce zamanında Zeki Alasya. Bu grup oturup çalışırdı. Sete gittiğimiz zaman da Kartal Tibet, Ertem Abi'nin bilfiil asistanlığını yapardı. Yönetmenliği öncesinde, oyunculuğunun son dönemlerinde Ertem Eğilmez'in yanına gelip, "Ben senin asistanın olmak istiyorum" diyen kişiydi Kartal Tibet. Ertem Eğilmez de onu aldı, asistanı olarak yetiştirdi. Kartal, zaten film setlerinde yaşamış büyümüş bir insan olarak çok yatkındı film çekmeye. Son derece de başarılı bir yönetmen olarak çıktı oradan. Ertem Abi'nin yöntemi şöyleydi: Sete gideriz. Senaryoyu yazarken, "Hadi sen şu sahneyi çek!" derdi. Düşünebiliyor musunuz? Karşınızda ordu halinde aile filmlerinin kadrosu var, *Tosun Paşa*

gibi filmler çekiliyor. Bir sürü insanın içine dalıp o sahneyi çekeceksiniz ve son derece acemisiniz, sahne nasıl çekilir bilmiyorsunuz. Bu konuda sadece gördüklerimizi uygulayabiliyorduk. Ertem Abi çok sabırsız ve hemen çözüm isteyen birisiydi. Onun bu ani istekleri en azından benim şu yanımı çok geliştirdi: Çok hızlı çözüm bulabilmek. Bu hızlı çözüm bulma hali bana öyle bir yerleşti ki, daha sonra çektiğim bütün filmlerde bir sahnenin kendi özünde var olan görsel dilini çok hızlı bir şekilde yakalayıp onu nasıl ifade edeceğimi öğrendim. Bununla birlikte Yeşilçam'ın kendi gelenekleri son derece önemliydi, çünkü bir filmi belli bir süre içinde bitirmeniz lazım. Bir film için belli sayıda negatif kullanabiliyorsunuz. Bir kutu negatif çok pahalıydı o zamanlar. Zaman son derece önemli ve hızlı olmak zorundasınız. O yüzden sanatsal kaygılar, güzel çerçeveler, acayip ışıklar biraz hayaldi. Bütün o zorluklar ve imkânsızlıklar içinde o filmler yapılmaya çalışılırdı. Filmin en azından maliyetini kurtarabilmesi için 4-5 haftada bitmesi gerekiyordu. Daha fazla uzatamazdık, çünkü orada haftalık veriliyordu, herkes haftalıkla çalışıyordu. Bir gün daha geçse bile ışıkçıya o parayı vermek istemedikleri için bu hız gerekliydi ve hızlı olan kazanıyordu. Benim de demek ki hızlı çalışan bir beynim varmış, bu anlamda bu hız, daha sonraki çalışmalarımda da en büyük yardımcım oldu. Bu, Ertem Eğilmez'den bana kalan miras diyebilirim.

70'ler çok politik bir dönemdi dediniz. Dönemin sinemacıları pratik anlamda da bununla ilgilendiler. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi isimler Türkiye'nin politik, ekonomik ve kültürel sorunları üzerine bir şeyler söylediler. Yılmaz Güney politik bir figür olarak ortaya çıktı. Siz, o dönemde ve sonrasında da bu tarz politik söylemlerde bulunmadınız. Bunun nedenleri nelerdir?

Çok hareketli ve politik bir dönemdi ama o kadar politik filmlerin yapıldığı bir dönem değildi, çünkü yapılamazdı.

Örneğin, Cüneyt Arkın direnişçi bir karakteri canlandırabiliyordu.

Evet, bu anlamda iki filmi vardı Yavuz Özkan'ın: *Demiryol* ve *Maden*. Diğerlerine ise politik film değil de, daha çok ağızdan çıkan sloganlar gibi bakılabilir ve bunların çoğu birtakım köklü şeyleri ifade etmekten ziyade Ecevit'in gündelik halkçılığı gibi, "kahrolsun sömürü ve sömürenler" gibi söylemlerdi. Politik tavrın sinemaya yansıması derken, ben daha başka tür filmleri düşünüyorum. Bunların, biraz fazla toplanmış gazı almaya yönelik olduğunu, bu konuda çok fazla bilinçli olmayan bir seyirciyi heyecanlandırıp bağırtmaktan öte pek işe yaradığını düşünmüyorum.

Yılmaz Güney'e bile baktığımız zaman, en müthiş filmleri politik olarak görünürde bir şey söylemediği filmlerdir. İdeolojik anlamda sözlerini yazdıkları ya da verdiği demeçler üzerinden aktarmıştır. *Umut*, *Ağıt* ya da Cannes'da ödül alan filmi *Yol*... Elbette siyasi bir tavır vardır ama bunlar bir görüşün bayrağını taşımak yerine insanlığın dramlarını anlatan filmlerdi. Diğer yönetmenlerin filmleri çoğunlukla, politik tavır olarak pek ele alınamayacak, sadece her zaman yapıldığı gibi o günün yükselen değerleri üzerinden "şurada iki laf söyleyelim de filmimiz biraz değer kazansın"dan öteye geçmiş çalışmalar değildir. Dedim ya sansür asla izin vermezdi böyle yaklaşımlara. *Susuz Yaz*'ın başına gelenleri hatırlamak yeterli zaten. Bana gelince, Arzu Film'in dışında bir şirkette çalışmadım. Orasının da başka işleri vardı. Başka işleri derken, çok hızlı bir komedi değişimi oldu. *Hababam Sınıfı* filmleri yapıldı. Geleneksel Türk Sineması diyebileceğimiz, daha doğrusu Karagöz-Hacivat, ortaoyunu, meddah gibi geleneksel Türk gösteri sanatlarından hareket ederek *Tosun Paşa* gibi filmler yapıldı. *Bizim Aile*, *Aile Şerefi* gibi aile filmleri yapıldı. Bunların arkasından koşturmak ve bunlara dair doğru yapıları oluşturmak olarak adlandırabileceğimiz bir dönem yaşadık. Ertem Eğilmez zaten politik gövde gösterilerine hiç yatkın olmayan birisiydi. O zamanki solculuk, sendikacılık gibi sosyal olgulara uzaktan bakardı, Türk toplumu üzerine daha farklı düşüncelere sahipti: Asya tipi üretim tarzı gibi değil tabii, daha çok göçebe bir toplumun medeniyet kurmaktaki zorlukları ve talan ekonomisi üzerine yaslı bir yaşam sürmüş olması gibi. Devlet ana fikrine de çok inanmazdı. Bu nedenlerden dolayı bir Yılmaz Güney değildi. Onun tam karşıtı olan Halit Refiğ ve Metin Erksan da değildi. O, halk sineması dediğimiz sinemayı en içten, en doğru en etkili şekilde yapmaya çalışan birisi olarak var oldu. Onun yanında da daha ziyade sinema ve senaryoyla ilgili olarak birtakım şeyleri öğrendim. Zaten o dönem benim sinemamla ilgili diyemeyiz, ben 80'li yıllarda ilk filmini çekmiş birisiyim. Yalnız şunu keşfetmiş birisi olarak kendimi görüyorum: Meseleye ideolojik, politik anlamda baktığınız zaman bu savunmuş olduğunuz fikirlerin süreç içinde yavaş yavaş nasıl etkisini yitirdiğini ve o gün söylenen lafın ağırlığının artık belli bir süre sonra o ağırlıkta olmadığını, birtakım şeylerin eskidiğini ve öneminin kalmadığını gördüm ve okudum. Ama bazı şeyler eskimiyordu. Mesela Shakespeare eskimiyordu, Yunan trajedileri eskimiyordu. Niçin bazı şeyler eskimiyor? Görüşler eskiyor, ideolojiler eskiyor, farklılaşıyor, değişiyor. Müthiş bir değişim içinde yaşıyoruz. Yaşadığım şu kadarlık zamanda farklı farklı

şeylerle karşı karşıya kaldım. Radyoyu gördük, radyodan sonra televizyonu gördük, derken birden hesap makineleri çıktı, çipler girdi hayatımıza. Telefonlar çıktı, elde dolaşan telefonlar, derken bilgisayarlar... Durmadan bir şeyler değişiyor, değişiyor, değişiyor... Ve bütün bu söylemiş olduğumuz şeylerin içinde, bu değişkenliklerin içinde değişmeyen bir şey var. O da nedir? İnsanın kendisinin sahip olduğu, taş devrinden bugüne kadar gelen ve doğrularıyla yanlışlarıyla insanı insan yapan değerler. Bence Shakespeare'i ölümsüz kılan da krallıklar üzerine değil, insanlık üzerine yazdıklarıdır. Aşk, nefret, kıskançlık, hile, desise, hırs, ihtiras, tutku üzerine yazdıklarıdır. Bu nedenden dolayı kendi alanım içinde düşünce yapımı bunun üzerine kurdum. Öyle filmler yapayım ki, bundan 40-50 sene sonra gösterildiği zaman insanlığa dair eskimeyen, hiçbir zaman eskimeyecek olan şeyleri içinde taşısın, hikâyesi güçlü olsun, dinlenir bir hikâye anlatayım. "Neden belli bir tarafa dair düşünceleriniz ve bunların yansımış olduğu filmleriniz yok?" dediğiniz zaman, eğer öyle bir şey olsaydı inanın bana çok eski püskü bir şey olacaktı.

Değişim... Ben bunu *Züğürt Ağa* ile yapmaya gayret ettim. Bence *Züğürt Ağa* her zaman seyredilecek, çünkü *Züğürt Ağa* herhangi bir politik görüşü savunmuyor, herhangi bir felsefi görüşü savunmuyor, bir ekonomik görüşü savunmuyor. Sadece değişen zamanın karşısında savrulup giden bir insanın hikâyesini anlatıyor. Her dönem kendi düşüncesini, tavrını getirecek ve o, sonuçta birilerini fırlatıp atacaktır. O değişmeyecektir, o bizimle birlikte kalacak ve ileriye doğru gidecektir. Bu anlamda da bence iyi olmuş, hayırlı olmuş böyle olması.

Özellikle senaryo yazım aşamasında çok uğraştığınız, nedenler ve sonuçlara ve karakterlere önem verdiğiniz biliniyor. Muhsin Kanadıkırık, komedyen Mahmut ve özellikle Eşkıya Baran'a baktığımız zaman ahlaki doğruluk açısından "şövalye ahlakı"nın izlerini hissediyoruz. Bir Pardayanlar **okuru olarak bu açıdan kahramanlarınızı değerlendirir misiniz?**

Şövalye, bir açıdan "kahraman" anlamına geliyor. Şövalye, kahramanın yaptığı şeyleri yapar. Bir filmin kahramanı olmak başka bir şeydir, kahraman olmak başka bir şey. Onlar kahramandır, yani Eşkıya da Muhsin Bey de kendi çapında birer kahramandır. Bunlar, bizim kendi dönemimizde beslendiğimiz kaynaklarla, okuduğumuz kitaplarla ilgili şeyler, ki bunlar içinde *Pardayanlar* çok önemli bir yer tutuyor. Hatta Pardayan'ın bir izini de *İkinci Bahar* dizisinde görebilirsiniz. Hanım'ın, "Benim iki kahramanım

vardı. Biri sendin, biri Pardayandı..." sözlerinde kendisini gösterir. O da abisinin ısrarı üzerine okumuştur *Pardayanlar*'ı. Yanlış hatırlamıyorsam Ahmet Altan'ın söylediği bir şey vardı, herkesin diline pelesenk olmuştu. Hatta *Yüzüklerin Efendisi* için de söylenmişti: "Dünyada iki tür insan vardır. *Yüzüklerin Efendisi*'ni okuyanlar ve okumayanlar". Daha sonra Mehmet Güreli bir dergi çıkarıyordu Nisan Yayınları'ndan. Burada Ahmet'in söylediği buna benzer bir deyişi vardı: "İnsanlar ikiye ayrılır, *Pardayanlar*'ı okuyanlar ve okumayanlar" diye. Ben, *Pardayanlar*'ı okuyanlardandım. Çocukluk döneminde zaten kahramanlarla büyürsünüz. Hatta bunlar arasında bizim zamanımızın çizgi romanı *Pekos Bill* vardı. *Pekos Bill* de bizim kahramanlarımızdan biriydi. Hatta *Eşkıya*'da bir sahnede *Pekos Bill*'e gönderme vardır. Dolayısıyla bütün bu okuduğunuz şeyler ister istemez bir beslenme kaynağı oluyor.

Kahramanlardan ziyade, kahramanların yenilgileri, hayal kırıklıkları beni ilgilendirmeye başladı. Kahraman olmaktan öte, onun bedelinin madalya takılması değil de bırakılması, terk edilmesi, ortada bırakılması bence daha etkili bir karakter yaratma biçimi. Benim karakterlerimde önemli ölçüde bu hal vardır, ortada kalırlar. Mesela, Muhsin herşeyi Ali Nazik için yapar ama hayatının en büyük kazığını da Ali Nazik'ten yer. Öbür tarafta çocukluk arkadaşı, Baran'ın elinde avucunda ne varsa alıp götürür, hatta sevdiği kadına kadar alıp götürür. Bu, aslında bir dönem benim üzerinde durduğum, değişen koşulların öbür insanı da nasıl bağladığı konusunu anlatmaya çalışmamdır. İyiler ve kötülerden ziyade, nedenlerin ve sonuçların yarattığı mecburiyetler en üst noktada durur. *Av Mevsimi*'nde artık Pardayan anlamında bir kahramanımız yoktur ama nedenler ve sonuçlar vardır. Bir kızın böbreğini alarak, onun ölümüne neden olacak böyle bir harekette bulunan bir insanın bile ormanda yürürken bütün bunları neden yaptığını anlatırken, finalde "bunu kızım duymasın" derken yüzünde öyle bir ifade belirir ki insanın içi parçalanır. Yaşamın onu ittiği alan içinde, nedenler ve sonuçların mecbur bıraktığı bir insan davranışı beni daha çok cezbediyor. "Her şey insana aittir" diye ifade vardır. Ben yavaş yavaş ulu kahramandan, mümtaz insandan artık iyiliğin ve kötülüğün her bir karakterin etrafında döndüğü durumlara doğru yol alıyorum. *Av Mevsimi*'nin bir versiyonu daha vardır, ama çekmedim o versiyonu. Şener o versiyonda oynamayı çok istedi, ama ben vazgeçtim. Eğer o versiyonu seyretmiş olsaydınız Avcı'nın başına gelenlere inanamazdınız. O versiyon fazla etkiliydi. Halbuki ben Pamuk'un filmini yapmak istemiştim. Pamuk, beni

hepsinden daha fazla ilgilendiriyordu, o yüzden o tür etki alanlarını boşverdim, cinayeti kimin işlediği ve niye işlediği çok belli olan bir film yaptım. Derdim, parçalanan bir ruhu anlatmaktı. Zaten hikâyeye böyle başladım. Fakat film senaryosu üzerine çok farklı çalışırım, biraz kelebek etkisini bulmaya çalışırım. Biraz oynattığın zaman hikâye başka bir yere açılır, bir hareket daha yaptığın zaman hikâye bu sefer başka bir yere gider. İki-üç alana kaydırdım ve hikâye başka yerlere gidiverdi. Hepsi de fena olmayan hikâyelerdi. Birinde Şener öne çıktı, bir tanesinde başka bir karakter öne fırladı. Ama en başından beri gönlüm Pamuk'un hikâyesinden yanaydı ve ona geri döndüm.

Velhasıl kahraman fikrine geri dönersek, Züğürt Ağa da bir kahramandır. O da ağalık geleneğini en son noktaya kadar götürmeye çalışan, elinde avucunda hiçbir şey yokken kâhyasının eline yüzüğünü ve gümüş tabakasını tutuşturup, yürüyüp giden bir adamdır. O da sonuçta parçalanıp yok olur. Sorunuzun cevabı şudur: Evet, Pardayan.

Av Mevsimi'nden bahsetmişken, filmde "hayatta av veya avcı olmak" tercihi üzerinde duruluyor. Öte yandan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan'ın binbir zorlukla çektiği filminin adının da "Av ve Avcı" olduğunu anımsıyoruz.

Fatih Özgüven bu konuda yeterli derecede söyledi söyleyeceğini. Tabii ben onun gibi düşünmüyorum. Zaten düşünsem bu filmi yapmazdım. Ama onun eleştirisi de hoştu. Av ve avcılık meselesiyle ilgili düşünce zaten filmde Battal Çolakzade'nin üniversitedeki konuşmasında açıklanıyor. Hayatın kendisinin bu olduğuna dair çok derin bir inancı var. Battal, öyle bir şekilde yetişmiş bir adam ki, babası onu alıp çok kanlı bir alana götürmüş, sonra çocuğun gözyaşlarını görünce suratına tokat patlatmış. Nasıl bir baba olduğunu ve çocuğun beyninin nasıl şiddete odaklandığını görüyoruz. "Sonuçta bir daha hiç ağlamadım" noktasına gelmiş. Yaşamı avlanmak ya da av haline dönüşmek arasındaki bir tercih ve bunun üzerine çalışmak olarak düşünen bir kişi. Ama ona bakarsanız filmin içinde başka avlanma sahneleri de var. Mesela avcıyken ava dönüşmek, İdris'in de başına geliyor. İdris, Battal'ı öldürmeye gidiyor ama kendisi ölüyor. İdris'in karısıyla olan ilişkisine baktığımız zaman kadının ne kadar hakim olduğunu ve İdris'in elindeki bütün silahları nasıl bıraktığını, tümüyle teslim olduğunu görebiliriz. Tamamen teslim olan bir adama dönüşür. Teslim alma fikrinin en etkili olduğu sahnelerden birisidir bu. Çok kaba bir şekilde de görülebilecek bir şey, çok kaba bir teşbih de olabilir. Bir kavram olarak "av"

meselesi çok işlenmiş bir tema. Ama bu filmde avlanan, masum Pamuk. Pamuk'un etrafını da öyle karakterler sarmıştır ki, örneğin, bir tarafta kızın uyuşturucu işine bulaşmış bir belalısı var. Kız, bütün o pisliğin içinde, felaket bir dünyanın içinde, varoşların gri, boz, bulanık ortamı içinde yaşamış.

Bugünlerde filmin genişletilmiş DVD kopyası çıkacak. Filmde avcı, Pamuk'un odasına giriyordu. DVD kopyasında ise bundan önce bir mutfak sahnesi var. Film 173 dakikaya bağlandığı için kısaltmak zorunda kaldım ve bir sürü sahne atıldı. Mutfakta avcı etrafa bakarken Pamuk'un dış sesini duyuyoruz. Kıstırılmış bir insanı, babasının ve ağabeylerinin baskısını anlıyoruz. Pamuk, umudunu dışarıya kaçıp bir çocukta bulmaya çalışmıştır, çocuğun mavi gözlerini sevmiştir. Odasında onun bütün masumiyetini ve çocukluğunu anlatan figürleri görürüz: Sallanan iskemledeki bebek, içinde kar yağan küreler, dönmeye başlayan melekler ve meleklerin gölgeleri... Bu alanlar benim için her şeyin önündeydi. Pamuk'un parçalanmış, her tarafa savrulmuş bedeni neredeyse diğer filmlerimdeki suskun kadınlar, susturulmuş kadınlar gibidir. Benim filmlerimin önemli bir bölümünde konuşmayan kadınlar vardır. İnsanlar o kadar çok katilin peşinden koştu ki, aslında suyun içindeki o el ile birlikte ben başka bir yolculuk yaptım ama ne yazık ki o yolculuğu çok fazla kişiyle yapamadım. Çok az kişiyle bir yolculuğa çıktım; Pamuk'un iç dünyasına, ruhuna, parçalanmış bedenine doğru giden o yolculuğa... Sonunda yine her şeyi Pamuk bağlıyordu ve ölüm hakkındaki neredeyse o ağıta varan sözlerine bakarsak, her şeyin eşitlendiği bir yer olduğunu anlayabiliriz. Her şey olabiliyor ama bir yer geliyor ki artık orada her şey eşitleniyor. Pamuk, mezardan içeriye kefeniyle girip, beyazlara bürünüp gölgesiz kaldığı andan itibaren bir adamın intiharını okuyoruz, bir kız böbrek yetmezliğinden ölüyor, İdris öldürülüyor. DVD kopyasında alternatif bir final var. O finalde Çömez'i restoran müdürü olarak görüyoruz. Müşterileri karşılıyor, önünden tabakta etler geçiyor, Çömez etleri görünce midesi bulanıp kusmaya başlıyor lavaboda ve hüngür hüngür ağlıyor. Bu finalde Avcı'nın karısı da ölüyor. Avcı, karısının bıraktığı defterdeki yemek tariflerine bakıp tek başına yemek yapıyor. Herkesin yok olduğu ve eşitlendiği bir alanda yine hikâye Pamuk'un sözleriyle bitiyordu.

Bu film için seçmiş olduğum türün polisiye olması nedeniyle "Bu cinayeti kim işledi?" sorusu, ister istemez insanların peşinden gittiği bir soru oldu. "Katilin kim olduğunu biliyoruz, her şey ortada, çok belli, bunu

niye seyrettiriyorsunuz?" dedikleri zaman siz istediğiniz kadar Pamuk'un hikâyesini anlatmaya çalışın, onu algılamıyorlar, buna da saygı duymak lazım.

Polisiye türde film çekmeye devam etmeyi düşünüyor musunuz?

Bilmiyorum. Beni çoğunlukla hikâyenin kendisi harekete geçiriyor. Anlattığım hikâye her türde olabilir. Bir bilim-kurgu da olabilir, bir komedi olabilir. Önemli olan, hikâyenin sağlam olması ve ayaklarının doğru zemine basması. Mesela *Av Mevsimi*, benim filmografimde çok farklı bir yerde durur. İşin iyi yanı, bu tarz iki milyonun üzerinde seyirciye ulaşması. Bu film çok aranıp taranan, "Cem Yılmaz ve Şener Şen yan yana gelmiş, şunları gidip bir seyredelim" dedirtecek bir film değil. Bu, başka bir şey ve dediğim gibi benim filmografimde de çok yeni bir tarz. "Eski, yitip giden değerler" gibi konuları tutturduğum düşünülüyor.

Siz bu etiketten de uzaklaşmak istiyorsunuz.

Evet, işte eskimişlik orada, belli bir noktada durmakta başlıyor. Haşmet Asilkan halinde olmak da doğru değil. Haşmet Asilkan değişmek istemişti. Ama yüzüne gözüne bulaştırmıştı. Böyle bir değişimden bahsetmiyorum. Kendi var olduğum noktayı yitirmeden başka alanların bulunabilmesi gerekiyor. Bu, bir risktir. Böyle bir riske girmek gerekiyor. Aynı yerde durmak yerine riske girip Haşmet Asilkan'ın maruz kaldığı durumu da kabullenmek lazım. Yani öyle bir durum olacaksa da olacaktır.

Av Mevsimi'nde Yavuz Tanyeli'nin bir deseninden yola çıktınız. İlk filminiz *Fahriye Abla*'da da bir şiirden hareket etmiştiniz. Bu tarz çalışmaların, yani bir detaydan yola çıkarak film yaratmanın avantajları ve dezavantajları nelerdir?

Dezavantajları çok fazla. Avantajının ne olduğunu bilmiyorum. Diğer filmlerimde de bu detaylar geçerli. Örneğin, *Sultan* filmi bir kitap kapağından çıkmıştır. Kapakta bir leğen ve leğenin içinde çamaşır yıkayan bir kadının elleri vardı. *Eşkıya*, damda koşan hayali insanlardan çıkmıştır. Damlara doğru bakarken hayalimde koşan birisini gördüm. *Muhsin Bey*, Tarlabaşı'nda kavga ederek yürüyen iki insanın imgesinden çıkmıştır. Gerçekte böyle bir şey yoktu, birden bu iki insanın hayalini gördüm. Şimdi bu, bir film yapmak için yeterli bir şey değil. Çoğunlukla film yapmak için ya oturup yazdığınız bir hikâye vardır, ya bir üçüncü sayfa haberi ya da bir roman vardır. Orada bir hikâye yatıyordur, bir önerme vardır, bir dünya görüşüyle harmanlanmış bir şey vardır. Oradan hareket ederek çok benimsersiniz ve bununla bir film oluşturma eylemine geçersiniz.

Öyküsünü, tretmanını yazarsınız, senaryosunu yazarsınız. Benimki öyle değil. Bir adamın damda koşmasından ne olur ki? İşte bu yüzden *Eşkıya*'nın ortaya çıkışı, yazılma süreci on yıldır. Yavuz Tanyeli'nin resmini 2004'te gördüm. Aradan altı yıl geçti.

Uzun aralıklarla film yapmanızın sebebi de detaylardan yola çıkarak film yaratmanın zorluklarından kaynaklanıyor.

Evet, bunun çok büyük bir etkisi var. Hatta, "Bu kadar uzun zaman bekledi, sonunda bunu mu yazdı?" gibi yorumlar da geliyor.

Filmlerinizde yaratmak istediğiniz anlam ve mekân arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Mekân ve anlam ilişkisi Ömer Kavur'da çok güçlüdür. Ömer Kavur'un görmüş olduğu bir mekânı daha sonra film hikâyesine dönüştürdüğünü biliyorum. Mesela Reha Erdem, Kars'a gitmiş ve Kars'ı gördükten sonra *Kosmos*'u yazmış. Ya da öyküsünü bu mekâna oturtmuş. Benim, mekânla böyle bir ilişkim yok. Ben damın üzerinde bir insanın koştuğunu görüyorum ama damların üzerinde bir film yapayım diye bir derdim yok. Ya da iki kişi bulvarda yürüyordur, ama benim için önemli olan o iki kişinin arasında ne geçtiği, o kişi neden kavga ediyor? Hatta daha sonra bu, filmde şöyle yer alır: Gece Ali Nazik pavyonda sahneye çıkıp çalmaya kalkar ve beceremez. Sokaktan bir araba geçer, arabanın içinden Muhsin Bey ve Ali Nazik'in kavga ederkenki sesleri duyulur. Bu detay, filmde sadece bu kadarıyla ele alınır. Bu kadar ufak bir detaydan ne olabilir ki? Bir adamın damda koşmasından *Eşkıya* gibi bir hikâye nasıl çıkar? Anlatmaya çalıştığım şey, sadece öyle bir şey görüp, hayal edip onun üzerine bir hikâye inşa etmek. Ama hikâyeyi oluşturduktan sonra o hikâyenin geçtiği yerlerde eğer bir adam, bir sürü insanın bir arada kaldığı bir yerde oturuyorsa bunun için Doğan apartmanını tercih ederim. Doğan apartmanı estetik anlamda kameraya çok yardımcı olan, güzel planların çekilebileceği bir yer. İki insan Beyoğlu'nda yürüyor. Bu noktada film çekerken estetik duygularınız, kaygılarınız, görsel olarak neyi amaçladığınız, neyi istediğiniz devreye girer. Buna göre hangi caddede çekim yapacağınızı belirlersiniz. Daha önce bahsettiğim gibi, öteki türlü, yani Kavur'unki gibi bir mekân kullanımı çok daha farklıdır. Örneğin, *Gece Yolculuğu* filmi de böyle ortaya çıkmış. Yanlış hatırlamıyorsam Datça yolundaki o terk edilmiş köyü görmüş ve o mekâna bir film yapmış. Mekânın kendisinde yaratmış olduğu duygu üzerinden o mekâna dair bir şey yazmış. Benim şimdilik böyle bir çalışmam yok.

Değişimi anlatırken mekânları da bu anlamı destekleyici nitelikte kullandığınızı düşünüyoruz. Örneğin, *Muhsin Bey*'de Beyoğlu'ndaki apartmanlar sahipleri tarafından yavaş yavaş boşaltılmaktadır. *Gönül Yarası*'nda Dünya'nın çalıştığı pavyon da, aslında Beyoğlu'nda kalan son pavyonlardan biridir ve "zenginlerin mekânına" dönüştürülme tehdidiyle karşı karşıyadır.

Karakterlerin yaşadığı yerler başka bir şey. Mekânın insanın kendisinde yaratma duygusunu oluşturup bunun üzerinden bir hikâye çıkarması bana daha farklı geliyor. O değişimi, yıkımı insanda da görebilirsiniz, mekânda da. Değişim, çok başka şeylerin üzerinde kendisini gösterebilir, her yere sirayet eder.

Günümüzde Türk sineması adına yapılan çalışmalar kapsamında film müziğini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Film müziği hiçbir zaman Batılı tarzda, Amerikan standartlarında olamıyor tabii. Orada çok başka ölçüler var. Türkiye'de kaç müzisyenin film müziği dalında okuduğu üzerine çok fazla bilgim yok. Ama tanıdığım çok müzisyen var. Onlar, film ya da dizi müzikleri işine soyundukları zaman bunu, Amerikan film müziği üreten kişilerin standartlarında ve imkânlarında yapamıyorlar. Müzik yapmanın ötesinde film müziği yapmak, bir mankenin üzerine elbise giydirmek gibidir. Bir sahneyi müzikal ifade etme hali, ciddi bir bilgi gerektiriyor. Bu, bir meslek, müzisyenliğin ötesinde bir meslek ve yolu okumaktan geçiyor. Notaları yan yana getirip bir şeyi bestelemekten bahsetmiyorum. Bir görseli, müzikal ifadeyle anlatmaktan bahsediyorum. En azından ben, böyle birisiyle çalışmadım. Atilla Özdemiroğlu bu işte çok iyi biridir, çok emek sarfetmiştir, mutlaka çok şeyler okumuştur ama okulunda okumamış. Tamer Çıray da benim yoğunlukla çalıştığım bir isim. Erkan Oğur, bir caz gitaristi, besteci. Türk müziğini de çok iyi biliyor. Ama bir sahne üzerine müzik yazmak film müziği yazmak anlamına gelmiyor. O öykünün ruhunu içinde taşıyan ve o ruhu ifade eden müzikal sözler de film müziği yapmak değildir. Bütün bir filmi notalara döküp, o notaları bir orkestranın önüne yayıp, karşınızdaki monitörde film geçerken oradaki her bir sahneye, her sahnede gördüğünüz durumun özüne uygun olarak -dram anı, komedi anı, şiddetli çatışma anı, çok heyecanlı bir baskın anı ve bunlar arasında müthiş geçişler yapmak-örgüleri kurmak, her karenin kendisine dair söylemesi gereken müzikal sözü söylemesi ve bunların hepsinin bir bütün haline gelmesidir. Bunu yapmak ciddi film müziği eğitimi gerektiriyor ve Türkiye'de böyle bir

besteci var mı? En azından benim bildiğim kadarıyla yok. Rahman ve Tamer'in çabalarını ayrı tutuyorum. Ben mekteplilerden söz ediyorum. Son zamanlarda Tamer'le kafa kafaya verip bazı sahnelerin etüdünü yaptık, *Gönül Yarası* ve *Av Mevsimi* örneklerinde olduğu gibi. Mesela *Av Mevsimi*'ndeki baskın sahnesi: Bir çocuğu kovalarlar, sonra gözden kaybederler, birden o tekrar karşılarına çıkar ve bir çatışmanın içine düşerler. O sahneye dair, ciddi anlamda fiziksel öğeleri ortaya serip her bir durumu notalarla ifadelendirmeye çalıştık. Biraz amatör bir çabadır. Gerçek anlamda karşıma gelip de bana Berklee'de film müziği dalında öğrenim görmüş, mezun olmuş, "Bu, aslında böyle olmaz" deyip bana bunu öğretebilecek birisiyle hiç karşılaşmadım. Türkiye'de belki vardır ama ben o kişileri hiç tanımıyorum. Onu da getirseniz bana yetmez, çünkü bu sefer de "Etkili müzik nerede?" diye sormaya başlarım. John Williams'la bile oturup kavga edebilirim yani.

Eşkıya, 90'lı yılların Türk sinema sektörü içinde bir kırılma noktası ve yeniden doğuş olarak değerlendirildi. *Eşkıya* sonrası Türk sinemasını, gerek dönemin ticari yapımları gerek kişisel sermayelerle ve yeni finans kaynaklarıyla çevrilen "bağımsız" çıkışlar bağlamında nasıl değerlendiriyorsunuz?

Türk sinemasının içinden geçtiği yollar Yeşilçam olarak tarif edilir. Yeşilçam olarak ifade edilen bir dönem vardır. Halit Refiğ'in bence saygın bir çalışması olan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında görebileceğiniz gibi, bazı fikirler tekrarlanarak doğru hale, "gerçek budur"a dönüştürülüyor ve her şey bunun üzerinden konuşuluyor. Şunu söyleyebiliriz mesela: Sanat sineması ve ticari sinema ifadelerini duymuşsunuzdur. Çoğunlukla değerlendirme kriterleri bunların üzerinden oluşturulmuştur. Sanat sineması bir tarafta, ticari sinema bir taraftadır. Aslında insanın kulağına iyi geliyor. Kimileri sadece seyirciyi hesaba katarak, onun duygularıyla oynayarak, onu neredeyse istismar ederek, hep onu hedefleyerek, onun istekleri ve arzuları için filmler yapar. Çünkü sonuçta istediği, seyircinin sinemaya gelmesidir. Seyirciden kazandığı parayı da ya cebine indirir ya da yeni filmler yapmak için kullanmaktır. Bu, ticari bir iştir. Öbürü için ise seyirci çok fazla önem arz etmez. Yapacağı iş, söylediği söz, inandıkları, sahip olduğu değerler ve değerlerini ifade etmesiyle ilgilidir. Seyirci için saygıdeğer bir şeydir bu. O yüzden buna sanat adını verirler. Bu da "sanat sineması" olsun. Makul. Kriter bu olduğu zaman sanat filmleri saygıdeğerdir, diğerleri ise o kadar saygı duyulacak şeyler değildir, çünkü sonuçta milletin cebindeki paraya

gözünü dikmiş, onu isteyen ve onun için türlü taklalar atan bir taraf olarak görülebilir. Peki kriter buysa, o zaman bizim sanat sineması adı altında görmüş olduğumuz her şeyin iyi olması gerekmez mi? Çünkü o sanattır. Sanat içinde de farklılıklar vardır. Mesela resim sanatında Rembrandt'a bakarsanız farklıdır, Picasso'ya bakarsanız farklıdır. Klee de farklıdır, ama onlar sanata dairdir. Peki bana bir tane ticari resim örneği verebilir misiniz? Resim sanatında ticari resim ve sanatsal resim diye bir ayrım yoksa sinema sanatında neden var acaba?

İyi film ve kötü film vardır.

Mesele öyle bir noktada duruyor ki, bugüne dair değil sadece, bir önceki döneme de dair bir şey. Ben de size katılıyorum. İyi film vardır, kötü film vardır. Bir filmin yüksek sayıda seyirciye ulaşmış olması o filmin kötü olduğunu göstermez. Daha doğrusu, "sanat filmi az seyircili filmdir" demek doğru olmaz. Hatta Robert McKee'ye göre bu, Avrupa'nın uydurduğu bir şeydir. Avrupa sineması gittikçe geriye düştüğü ve Amerikan sinemasıyla baş edemez hale geldiği zaman kendi yapmış olduğu işlere böyle bir kılıf uydurarak sanat filmi ve ticari film anlamında bir ikilem oluşturmuştur.

Yeşilçam, kendi döneminin trendleriyle baş edemedi: Seyircinin televizyona dönmesi, eve kapanması, terör, sokağa çıkamama, ekonomik sıkıntılar... Türk sineması, halk sineması olarak adlandırılmıştır. Bunun bir örneği, Hint sinemasıdır, bir örneği de Amerikan sinemasıdır. Yoğun olarak seyirciyle ilişkiye girmiş sinemalardır bunlar. Bu yüksek yoğunluktaki ilişki, çok sağlam ekonomik temellere yaslı olmadığı sürece dışarıdan gelen etkilere çok açıktı ve çok kırılgan bir yapıya sahipti. Çok ani olan televizyon darbesi Türk Sineması'nı seks filmlerine itti ve arkasından başka şeyler de geldi. Ayrıca Yeşilçam kendini yenilemeyen, durmadan kendini tekrarlayan bir yapıya sahipti. Aynı filmler, aynı yüzler, durmadan aynı öykülerle ilerleyerek bıkkınlık yarattı. Halbuki Amerikan sineması şu anda aynı sorunları yaşamakla birlikte, çok değişik çözümlerle kendisini ayakta tutmayı becerdi. Vergiler meselesinde hükümetle anlaşmaya vararak giderleri minimum noktaya indirebildi. Star sistemi kendi içinde dönüşümler yaşadı. Çok fazla kendi kendisiyle uğraştı ve bu anlamda sırtını sağlam bir sermaye birikimine dayadı. Halbuki Türk sinemasında sermaye yoktu. Sermayenin olmadığı bir yerde bu iş nasıl yapılıyordu? Seyirciden ve işletmelerden gelen para vardı. İşletmelerden gelen para da senet olarak geliyordu. Senetler kırdırılıyordu. Kırdırılan senetlerden elde edilen paranın büyük bölümü starlara gidiyordu. Star sisteminin hâkim olduğu bir yerde

ucuza yazılan senaryolar, ucuza girilen mekânlar, son derece kötü koşullar içinde, figüranlarla ve kötü oyuncularla çekilmiş filmler Yeşilçam'ı bir noktaya getirdi ve ondan sonra iflas etti. Bu iflasın arkasından da bahsettiğimiz kaos dönemi başladı. Yeşilçam yıkıldı ve o zaman Kültür Bakanlığı, Eurimages'dan toplanan paralarla filmler çekildi. Bu sefer de şu söylendi: "Ben bu paralarla film yapabiliyorum, o halde kendi öykülerimi yazarım. Biz bugüne kadar kendi hikâyelerimizi anlatma fırsatı bulamadık, bize hep 'seyirci bu filmi istiyor' dediler. Biz de onları yaptık, ama artık kendi filmlerimizi yapacağız." Ama o da olmadı, kendi filmlerini de yapamadılar. Çünkü kendi filmlerinden ziyade o zaman, aydın ve halk arasındaki ikilemde kalan, para halktan geldiği için halkın sözünü dinleyen ama aydının istediği şeyi de özümseyemeyecek kadar kendisini bilgi anlamında oluşturmamış bir sinema insanı ortaya çıktı. Biraz Haşmet Asilkan tipi insanlardı bunlar. Kütüphanesindeki asıl kitapların önüne başkasını etkilemek için başka kitaplar koyan ya da Sinatra dinlediğini söyleyen insanlar. Bu insanlar, ait olmadıkları yerlere soyunmaya başladılar. Eleştirmenlerin kendilerini alkışlamasını istediler. Eleştirmenler, zaten Türk sinemasını yok sayıyorlardı. Türk sinemasıyla ilgilendikleri nokta, biraz Metin Erksan, biraz Lütfi Akad, biraz Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'di. Bu yönetmenlerin yaptığı filmlerden, film üzerine değerlendirmelerden bahsediyorum. Yılmaz Güney'i Sinematekçiler keşfetti. O zaman bir üçlü vardı: Atilla Dorsay, Onat Kutlar ve Vecdi Sayar. Eleştirmen olarak, bu isimler Yeşilçam sinemasını küçümsüyorlardı ve neticede haklıydılar. Küçümsenmeyecek gibi değildi. "Ticari sinema"yı güzelleştirecek, farklılaştıracak, başka bir yola akıtacak hiçbir şey yapmadan hep aynı şeyleri tekrarladıkları için belki de bu anlamda az bile yazdılar. Demek ki bu, aynı zamanda derinin altına sirayet eden bir olay.

Demek ki eleştirmenlerin de etkisi vardı.

Hayır, hiçbir etkisi yoktu. Etkisinin olması mümkün değildi, çünkü sistem onların hepsini dışlamıştı. Sistem tek şekilde çalışıyordu, aynı Hollywood usulü. Yap filmi, çalışırsa varsın, çalışmazsa yoksun. Çünkü filmin para kazanması gerekir. Şu anda sinemaya yapılan yardımlar, destekler o zaman mevzu bahis değildi. İşte bu sistemin arkasından, seyircinin kaçmış olduğu dönemlerde eleştirmenler, zorla, ite kaka, "Bari şunun elinden tutalım, şuna da destek verelim." dediler. Bugün bu filmleri seyrettiğimiz zaman hayrete düşebileceğimiz alkışları aldılar. Bu filmlerin bazıları dış festivallerde ödüller de kazandı. Ama o çok soğuk, seyircisiz

sinemalarda ben *Muhsin Bey* filmini seyrettiğimizi hatırlıyorum, 1986'da: Altı kişiydik. O buz gibi sinema salonunda her yer karanlıktı, ışıklar yanmıyordu. Kabus şatosu gibi bir yer.

Kimse yapılan işlerden memnun değildi. Evet, bir yeni sinema söylemi vardır. Bir yeni sinemadır lafı gider, ama bu yeni sinemanın ne olduğunu ben bir türlü bilememişimdir. Herkes bir yeni sinema oluşturmaya çok meraklıdır. Her dönemin eleştirmenleri -sadece eleştirmen olması da gerekmiyor- karar vericileri, sanat insanları, entelektüelleri vardır. Onların sevdikleri, yakın oldukları, el verdikleri vardır. Ahbap-çavuş ilişkileri içinde bu işler bir tarafa doğru gider. Böyle bir süre gitti ama olmadı. Seyircisiz sinema mümkün değildi.

Tabii bu arada boşluklar hemen dolduruldu. Ertem Abi'nin yapmış olduğu *Arabesk* filmi büyük başarı kazandı. Arkasından Şerif Gören'in *Amerikalı* filmi geldi. Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* filmi yapıldı. 400.000 seyirci ne demek? Şu anlaşıldı: Seyirci gelmek ve Türk filmi görmek istiyor. Evet, o Yeşilçam dönemi bitti, ama daha sonra gelen dönem de hiçbir şey vermedi. O dönemden de kıymetler, dehalar, büyük yıldızlar patlamadı. Bir şeyin olması lazımdı. Tesadüfen bu da bizim yaptığımız işe denk düştü. "Aklımızı başımıza toplayalım, böyle bir durum var, şöyle veya böyle bir film yapalım" şeklinde bir hesap yapılmadı. Bir film yaptık ve birden Big Bang etkisi yarattı. Oradan başladı ve işler bugüne kadar geldi. Ama hakikaten çok karanlık günler geçti sinema salonlarında. Mesela benim filmlerimden *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Gölge Oyunu* iş yapmadı. En çok iş yapan filmim, ilk filmim *Fahriye Abla*'dır. *Züğürt Ağa* da iş yapmadı.

Halbuki bu filmler şimdi televizyonda yayınlandığı zaman her seferinde seyrediliyor.

Evet. *Muhsin Bey* de videoda ünlendi. Sonra İstanbul Film Festivali, Antalya Film Festivali, San Sebastian Film Festivali'nde başarı kazandı. O filmin başına devlet kuşu kondu. Ama dediğim gibi, başlangıçta altı kişi seyrettik o filmi. İnanılmaz bir şeydi, altı kişiden ikisi de ben ve eşimdi.

O yıllarda sinemaya gitme alışkanlığı da dönüşüme uğramış ve "Türk filmi kötü filmdir" diye bir önyargı da oluşmuş.

Evet, Türk filmi kötü filmdir ama niye? Sebebi, kişiselleşmeye başladığı andan itibaren birilerine yaranmak, birilerine övünmek, "Bakın ben ne kadar farklı, dışarıda gördüğümüz sanat filmlerine benzer şeyler yapabiliyorum. Beni alkışlayın, bizi görün" tavrıdır. Yeşilçam döneminde

bütün sinemacıların önemsenme isteği bilinçaltına yerleşmiş demek ki. Evet, seyirci geliyor ama onları entelektüel kesim önemsemiyor, adam yerine koymuyor. Adam yerine konma isteğini, Haşmet Asilkan filmde dile getirir. "Bir kiraz festivalinde ödül verselerdi bari, onu bile vermediler bana." der. Çünkü herkesin kafasında bir kiraz festivali ödülü almak vardı. O zaman Antalya Film Festivali malum ayrı bir komediydi. Onun dışında Yılmaz Güney'in kişisel çabaları, arada iki tane film yapıp, "bir tane şöyle bir film yapabilir miyiz" diyen Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad'ın çabaları... Bunlar hem acıklı hem de bence kahramanca yapılmış işlerdir. Kahramancadır, çünkü yapımcı bile oradan bir şey çıkmayacağını bilir. Ertem Abi, *Canım Kardeşim* filmini yaptı. Neredeyse Arzu Film batıyordu. Bugün de durum aynı. Yılda 70'e yakın film çekiliyor ve bunlar arasında 6-7 tanesi kâr edebiliyor. Bu demektir ki, her seferinde birileri batıyor, batmıyorsa bile birileri para kaybediyor.

Bu işin devam edebilmesi için filmlerin bir yandan para kazanması gerekiyor. Sinema ve para ilişkisi bu anlamda nasıl değerlendirilebilir?

Zevkli, etkili, maceraya yakın, riskli bir tarafı var bu işin. Amerika öyle bir yola girdi ki, independent filmler diğerlerinden daha fazla kazanıyorlar. O kadar uyanıklar ki, her majör şirket independent bölümünü kurdu. Independent ne anlama geliyor? Korkunç bir şey, adamlar bağımsızlığı bile satın alıyorlar. Bağımsızlığı satın alıp, "independent gibi bir film yapalım" diyorlar. Neymiş o? Ünlü olmayan, az mekânda geçen, çok ucuza çıkarılmış filmler. 100 milyon dolara bir film yapıyorlar, öbür tarafta da 8.000 dolara yapılmış bir film 80.000 dolar kazanıyor. Yani bir yatırıyor, on kazanıyor. Ötekinin bire iki kazanması bile çok zor, çünkü 100 milyon dolar yatırmış. Film, 115-120 milyon dolar kazanıyor. Bu kadarlık bir kazanç yerine independent adı altında çok ucuza çıkmış bir filmle kazanç elde edilebiliyor. Bunu keşfettiler ve şimdi daha çok o alana kaymaya başladılar.

Bir yandan high-concept filmler de devam ediyor.

Evet, mainstream de var. Ama son dönemde ondan kaçmaya başladılar, çünkü çok yüksek rakamlarla yapılan filmlerde ciddi para kaybı başladı. Yeniden çevrimler çoğaldı. Buna karşılık diziler muhteşem bir yükseliş gösteriyor. HBO'nun başını çektiği acayip işler yapılıyor. Sinema sektörü tamamen dizilere dönmüş durumda. Başrollerde artık ünlü oyuncular gelip dizilere giriyorlar. Diziler başını almış gitmiş ve çok kazandırıyor. Bence yakında dizilerden kazanılan para sinema sektörüne geçecek. Müthiş bir değişkenlik var, esnek bir ortam var ve her an başka şeylere dönüşebiliyor.

Biz bunun yanından bile geçemiyoruz, uzağında bile duramıyoruz... Cameron, *Avatar*'ı yapabilmek için on yıl bir yazılımın gelişmesini bekliyor. Sinemacılar her şeyi bilim adamı seviyesinde düşünüyorlar. Onlar başka bir çağda yaşıyorlar, biz başka bir çağda yaşıyoruz.

Geçmiş değerlerin taşıyıcısı olarak etiketlenmekten rahatsız olduğunuzu söylediniz. Ayrıca moderniteye de eleştirel bir yaklaşımınız var. Bu açıdan anlattığınız hikâyelerde yine de romantik bir bakış açısı yok mu?

Moderniteyi eleştirmek başka bir şey. Rilke de moderniteyi eleştiriyor.

Geçmiş değerler ve kahramanlar üzerinden böyle bir eleştiri yok mu?

Hayır, modernitenin sefaleti üzerinden oluşturulmuş bir eleştiri var. Modernitenin dünyanın başına getirdiği felaketler üzerinden oluşturulmuş bir şey bu. Derebeyliği savunmuyor kimse. Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nı okuyun, dünyanın gelmiş geçmiş en muhteşem şairlerinden biri. Modernizmin karşısında. Niye? Tektipleştirilme, aynı şeyi düşünme, kategorize haline gelme, sınıflara ayırma... Hastane, hapishane, okul düzeni hepsi modernitenin armağanları. Gediz Akdeniz'in *Zuhur* diye bir kitabı var, onu okuyun. Çok güzel bir kitap. Orada moderniteyle birlikte, son zamanlarda benim kafamı çok meşgul eden bir şey var: Tahmin edilemez duyarlı insan davranışları üzerine görüşler... Modernitenin asıl sorunu diktatöryeldir, tektipleştirerek insanları aynı şekilde düşünmeye mahkûm eden, bu nedenden dolayı yaptığınız her şeyi tahmin edip ona göre simüle edilmiş **sözde** isyan hareketleri çıkarmaktır. Bütün bunları sadece kontrol altına alabilmek için yapıyorlar. Modernitenin bize getirdiği tek şey var: Kontrol. Sizin etrafınızı çeviriyor, her türlü davranışınızı biliyor. Her tür simülasyonla davranışınızı bir yerden başka bir yere değiştirebiliyor. Dünyanın başına gelen en büyük felaketlerin başında globalizm var. Arap yarımadasının hareketleri altında yatan şey ne? Niye birden bütün bunlar ortaya çıktı? Ne oluyor dünyaya? Neden her şey yeniden şekilleniyor? Neden Afrika yeniden şekilleniyor?

Modernitenin barbarlıkla biten sonuçları var: Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Holokost, bugün yaşadığımız savaşlar, Irak... Ama bir yandan da modernite roman gibi bir türü de ortaya çıkarıyor, bireyi de ortaya çıkarıyor.

Birey diye bir şey ortaya çıkıyor da ne oluyor? Bireyin başına gelenleri anlamak için Haneke filmlerini seyredin. Toplu aile intiharlarını görün. En

sıkı filmlerinden bir tanesi de *Ölümcül Oyunlar*'dır. Şunu görüyorsunuz: Bu bahsettikleriniz hiçbir şey değil ki, öyle bir kıstırılmışlık var ki neredeyse 1984 yaşanıyor. Bütün bunlara ilaveten şimdi bir de dijital çağ ortaya çıktı. Dijital çağda herkes kontrol altında. Bütün fikirler internet üzerinden, google üzerinden yayılıyor. Etrafınız gittikçe sarılıyor, kıpırdamanın imkânı yok. Neden *V for Vendetta* ya da *Matrix* filmleri ortaya çıkıyor? Baudrillard'ın simülakr kavramı neden ortaya atılıyor? Büyük bir diktatöryel tektipliliğe gittiğimizi düşünmüyor musunuz? Moda nedir? Bütün bunlar düşünülmesi gereken şeyler. Bu açıdan yaşadığımız coğrafyanın önemli bir yer olduğunu düşünüyorum. Batı'ya karşılık, Ortadoğu ve Doğu noktasında kalmanın bize inanılmaz bir imkân sağladığını düşünüyorum. Ama bunu görmek, anlamak ve bunu uygulamak lâzım. Benim her zaman söylediğim şey budur. Biz her zaman çok iyi bir yerde duruyoruz ama köklerimizden gelecek olan her şey kesilmiş. Başka yerden besleniyoruz. Beslendiğimiz her yer bize Batı'yı gösteriyor.

Dijital sinemayı ve bu alanda dijital teknolojinin kullanımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Dijital sinema bence kaçınılmaz. Bazı şeyler vardır, ne kadar itiraz etseniz de sonuçta olacaktır. İtiraz ederseniz biraz Muhsin Bey gibi olursunuz. Benim itirazım bu zaten: Değişime karşı çıkmak. Muhsin, biraz salak bir herifti.

Ama herkes Muhsin Bey'i çok sevdi.

Geçenlerde Sadık Battal benimle konuşmaya geldi. Ben bir ara, "Haşmet Asilkan aptalın teki" dedim. Sadık'ın suratı sapsarı oldu, meğer o kadar seviyormuş ki karakteri. O karaktere bakarken insanın içi acır, sevilecek nesi var ki o adamın? Gerekli donanımı olmadan, başka bir şey olmaya çalışmanın getirdiği sefaletten bahsediyorum. Ne Yeşilçam düzeni ne de başka bir şey. Niye haddi olmayan yerlere hevesleniyor, niçin oralarda dolaşıyor? Haşmet diyor ki: "Ama başkaları da çok kötü filmler yapıyor." Jeyan da ona, "Ama sen dışarıdasın" diye cevap veriyor. O dönem, adını anmak istemediğim birtakım kişiler, dünyanın en berbat filmlerini yapıp durmadan ödüller kazanarak kendilerini çok farklı bir yerdeymiş gibi gösterdiler. Niye? Çünkü biraz önce bahsettiğim kişilerle iyi ilişkilerin kurulduğu dönemlerdi onlar. Ahbap-çavuş ilişkilerinin yoğun olduğu yerde medya, çok kötü bir çalışmayı alıp iyi bir şeymiş gibi gösterdi. Haşmet Asilkan dışarıda duruyordu. Bir kiraz festivali ödülüne bile razıydı.

Bu da insan olmanın bir parçası değil mi? Hangimiz hayatımızın en azından bir döneminde ait olmadığımız bir yere girmeyi, olmadığımız halde orada bulunmayı istemedik? Bunun uğruna komik durumlara düşmedik mi? Zaten o yüzden Haşmet Asilkan'ı seviyoruz, onu seyredince, "aynı duruma ben de düşmüştüm" diyebildiğimiz için belki de seviyoruz.

Evet, çok insani bir şey. Sevebilirsiniz, ama o sevgi onun salaklığını engellemez ki. Bunu sen de yapıyorsan ben de yapıyorsam, kim yapıyorsa yapsın öyle. Göremiyor, bakamıyor, anlayamıyor, kendinin farkında değil. Bence uç noktasında bir adam. Sakal bırakıyor mesela. Bu adamlar o zamanlar vardı ve hâlâ var. Tabii işaretler, göstergeler zamanla değişir. Modayla ilgili şeylerdir bunlar: Yelek, gözlük, sakal... Çiçek Bar'a gider, ona buna kadeh kaldırır.

Ben bütün oralardan geçmiş, dışlanmışlık fikrinin ne olduğunu çok iyi bilen bir insanım. Bütün bu söylemiş olduğumuz kesimlerin hiçbirisiyle ilişkiye girmemiş bir insanım. Yapmış olduğum filmle ilgili ağzımı açıp hiçbir eleştirmenle konuşmamış bir insanım. O zaman ahbap-çavuş ilişkileriyle, biraz önce de adını saymak istemediğim bir sürü yönetmenin baş tacı yapıldığı dönemlerden gelen bir insanım. Her zaman sessizliğimi korudum. Benim için önemli olan, yaptığım işin değerli olup olmamasıdır. Yaptığı işler değersiz olan insanların göklere çıkartıldığını biliyorum. Haşmet Asilkan filmde övünür: "Çok iyi film yaptım" der. Jeyan da ona, "Hayır, yapamadın, kötü bir film yaptın." der. Zaten filmde meselelere rasyonel bakan, Jeyan'dır. O da seviyordur, ama aynı zamanda belli birikimleri olan bir insandır, o da bir yere gelebilmek için çabalıyordur. Müjde Ar'ın oynamak istemediği karakteri Jeyan oynamıştır. Haşmet, "Müjde'yi istemedim" diyerek Jeyan'a yalan söyler. O ortamda onun gibi o kadar çok yalancı vardır ki. Tabii bütün bunlar insana dairdir. Dışarıdan bakan bir çift göz, bütün bunlara hafif tebessüm ederek de bakabilir, yerden yere de vurabilir. Bana hep "Haşmet Asilkan kimdir?" diye sordular. Haşmet Asilkan benim. Sonuçta bizim derdimiz eğer bilgiyse, bilmekse Einstein bile ölürken üzüntüler içinde öldü, çünkü evrenin sırrını çözememişti. Birleşik Alan Teorisi'ni bulamamıştı ve hâlâ bulunamadı. Makro ve mikro düzeyde hâlâ evrenle ilgili olarak ortak bir formül bulunamıyor. Her şeyin karşısında çaresiz kaldığımız bir yer var. Hepimizin Haşmet Asilkan olduğu bir yer vardır. En azından ben böyle hissediyorum.

Son olarak, günümüzde giderek artış gösteren, gerek sinema yazarları gerek akademisyenler tarafından kaleme alınan sinema araştırmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bu konuyu çok önemsiyorum ama takip etmiyorum. Bir ara televizyon çalışmaları sırasında iki tane dizi yaptık. Televizyonda da prime time'lar, hangi günlerde yayına girdiği zaman ne kadar izleniyor gibi bu alana yönelik araştırmalarla hiç ilgilenmezdim. Bu tür verilerden hareket ederek belli bir sinema inşasının karşısında duran birisiyim. Ben daha ziyade kendimi çok serbest bırakıp bir şey yaparım ve seyreden seyretsin derim. Müthiş araştırmalar yapanlar var, mesela Fida Film. Türk sinema seyircisi üzerine ilk araştırmaları yapan kişilerden biri benim. Man Ajans'ta çalışırken kendi şirketimdeki çalışanlara yaptırmıştım. Seyirci profili, en çok seyredilen filmler, hangi yaş aralığındaki seyirci hangi filme rağbet ediyor konuları üzerine bayağı kapsamlı bir araştırmaydı. Bahsettiğim 90'lı yıllar ve o zamanlarda bu tür şeyler neredeyse hiç yapılmıyordu. Şimdi diyorlar ki, "Trendler şöyle, bir komedi filmi yaparsan muazzam iş yapar." Bütün araştırmaların getirmiş olduğu verileri benim önüme koyarak, "Şu yaş grubunun takip ettiği filmler şunlar" diyorlar. "Alın bu araştırmaları, bunu yapacak adamları da bulun ve yaptırın. Ama beni rahat bırakın." Dediğim gibi ben gideyim, boş boş bir yere bakayım, bir adam damda koşsun, ben de *Eşkıya*'yı yazayım. Bütün bu filmlerimi belli bir amaçla yapmadan tutturdum. Hiçbir filmimin bu anlamda bir amacı olmadı. Sadece tek bir amacı oldu: Şener'li film yapmak. Bir dönem bana sadece Şener Şen'li filmler ısmarladılar. *Muhsin Bey* ve *Züğürt Ağa* filmleri böyle çıktı. *Muhsin Bey*'den sonra ısmarlamalar bitti. Ben zaten reklam sektöründe çalışmaya başlamıştım. Daha sonra hikâyeleri yazarken Şener'e göre düşünmeye başladım ve bu, alışkanlığa dönüştü. Ama ondan önce bir şirket Şener'le film yapmak istediği zaman Ertem Abi'ye gidiyorlardı. Şener ona bağlı çalışıyordu. Şener Şen'le bir film yapmak istiyoruz dedikleri zaman, "Bir şartım var, senaryoyu Yavuz yazacak" diyordu. Onlar da kabul ediyorlardı, zaten ben o zaman tanınmıyordum. Şener, benim ciddi motivasyon kaynaklarımın başında gelir.

22 Şubat 2011, İstanbul

FİLMOGRAFİ

YÖNETTİĞİ FİLMLER

1984- *Fahriye Abla*

Yönetmen: Yavuz Turgul
Senaryo: Yavuz Turgul
Eser: Ahmet Muhip Dıranas
Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca
Yardımcı Yönetmen: Tolgay Ziyal
Müzik: Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, Kadir Savun, İhsan Yüce, Ayşe Demirel, Haşmet Zeybek, Nermin Denizci, Ülkü Ülker, Nazlı Aydıncık.
Yapım: Kök Film (Engin Karabağ)

1986- *Muhsin Bey*

Yönetmen: Yavuz Turgul
Senaryo: Yavuz Turgul
Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı
Müzik: Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak, Erdinç Üstün, Doğu Erkan.
Yapım: Umut Film (Abdurrahman Keskiner)

1990- *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Kurgu: Mehmet Bozkuş

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırcık Akerman, Aytaç Yörükaslan, Yavuzer Çetinkaya, Gül Onat, Arif Akaya, Serpil Tamur, Nubar Terziyan, Nedim Doğan, Murat Güler, Başar Sabuncu, Can Kolukısa, Cevat Kurtuluş, İlker İnanoğlu, Naki Turan Tekinsav, Candan Sabuncu, Müjde Ar, Kaya Gürel.

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu)

1992- *Gölge Oyunu*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yardımcı Yönetmen: Tolgay Ziyal

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Sanat Yönetmeni: M. Ziya Ülkenciler

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Cevat Çapan, Füreyya Koral.

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) Kültür Bakanlığı katkılarıyla.

1996- *Eşkıya*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Şen, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım, Nejdet Mahfi Ayral, Kayhan Yıldızoğlu, Ülkü Duru,

Güven Gürel, Özkan Uğur, Melih Çardak, Celal Perk

Yapım: Filma Cass (Mine Vargı) Türk-Bulgar-Fransız ortak yapımı, Eurimages katkılarıyla.

2004- *Gönül Yarası*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Yardımcı Yönetmen: Leyla Özalp

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Güven Kıraç, Devin Çınar, Sümer Tilmaç, Erdal Tosun, Gamze Atalay

Yapım: Filma Cass (Mine-Ömer Vargı), Most Production (Mustafa Oğuz)

2010- *Av Mevsimi*

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcılar: Murat Akdilek, Jeffi Medina

Yapım: Fida Film, Profilm

Uygulayıcı Yapımcı: Gülengül Arlıel

Sorumlu Yapımcılar: Arda Erkman, Emrah Gamsızoğlu

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Yardım Yönetmen: Ahmet Katıksız

Kurgu: Niko

Sanat Yönetmeni: Sırma Bradley

Kostüm Tasarım: Gülümser Gürtunca

Casting: Tülin Berk, Sultan Ertuğrul, Nisan Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Okan Yalabık, Melisa Sözen, Rıza kocaoğlu, Nergis Çorakçı, Mustafa Avkıran, Mahir İpek, Emine Umar, Şefika Ümit Tolun, Gamze Süner Atay, Bartu Küçükçağlayan.

SENARYOSUNU YAZDIĞI FİLMLER

1976- *Tosun Paşa*

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Bilge Zobu, Günfer Feray, Engin Orbey.

Yapım: Arzu Film

1978- *Sultan*

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Müzik: Yavuz Turgul

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar, Ayşe Kemikoğlu.

Yapım: Arzu Film

1979- *Erkek Güzeli Sefil Bilo*

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Yönetmen Yardımcısı: Tolgay Ziyal

Müzik: Ahmet Yamacı

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Sevda Aktolga, Münir Özkul, Adile Naşit, Nizam Ergüden, İhsan Yüce.

Yapım: Arzu Film

1980- *Banker Bilo*

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Meral Zeren, Ahu Tuğba, Şener Şen, Münir Özkul.

Yapım: Arzu Film

1981- *Davaro*

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Müzik: Cahit Berkay

Oyuncular: Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, İhsan Yüce, Sırrı Elitaş, Osman Çağlar.

Yapım: Başaran Film (Yalçın Başaran)

1981- *Hababam Sınıfı Güle Güle*

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul (Rıfat Ilgaz'ın eserinden)

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Mehmet Ali Erbil, Şevket Altuğ, Savaş Dinçel, Yaprak Özdemiroğlu, Fulya Özcan, Sıtkı Akçatepe, Hüseyin Kutman, Yonca Evcimik, Ahmet Eroğlu, Aydın Ünver.

Yapım: Arzu Film

1982- *Çiçek Abbas*

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Sertaç Karan

Müzik: Cahit Berkay

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Pembe Mutlu, Ayşen Gruda, Orhan Çağman, Yaşar Güner, Fuat Onan, İhsan Yüce, Ahmet Mekin.

Yapım: Kök Film (Engin Karabağ)

1982- *İffet*

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar, Ergun Uçucu, Damla Coşkunoğlu, Suna Selen, Ayten Erman.

Yapım: Uzman Film (Kadir Turgut, Ferit Turgut)

1983- *Aile Kadını*

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Muhteşem Demirağ, Savaş Başar, Asuman Arsan, Hülya Yiğitalp, Ergün Uçucu, Sönmez Atasoy, Gökhan Mete, Orhan Çağman, Merih Akalın.

Yapım: Uzman Film (Kadir Turgut, Ferit Turgut)

1983- *Şekerpare*

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Müzik-Şarkılar: Mutlu Torun

Oyuncular: İlyas Salman, Yaprak Özdemiroğlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Neriman Köksal, Şevket Altuğ, Hüseyin Kutman, Serra Yılmaz, Ali Tayfun, Ahmet Turgutlu.

Yapım: Arzu Film

1985- *Züğürt Ağa*

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Bahri Selin, Can Kolukısa, Füsun Demirel.

Yapım: Mine Film (Kadri Yurdatap)

2007- *Kabadayı*

Yönetmen: Ömer Vargı

Senaryo: Yavuz Turgul

Müzik: Benjamin Walken

Oyuncular: Şener Şen, Kenan İmirzalıoğlu, İsmail Hacıoğlu, Rasim Öztekin, Aslı Tandoğan.

Yapım: Filmacass-Fida Film (Ömer Vargı, Mine Vargı, Murat Akdilek)

ÖDÜLLER

1982- 19. Antalya Film Festivali en iyi senaryo (*Çiçek Abbas*)

1984/85- SİYAD Soruşturmasında en iyi 8. film (*Fahriye Abla*)

1986- 23. Antalya Film Festivali en iyi senaryo (*Züğürt Ağa*)

1987- 24. Antalya Film Festivali en iyi film, en iyi senaryo (*Muhsin Bey*)

Kültür Bakanlığı başarı ödülü (*Muhsin Bey*)

1988- 36. San Sebastian Film Festivali jüri özel ödülü (*Muhsin Bey*)

7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri jüri özel ödülü (*Muhsin Bey*)

1993- 30. Antalya Film Festivali en iyi 2. film, en iyi senaryo (*Gölge Oyunu*)

SİYAD Değerlendirmesinde en iyi Türk filmi, en iyi senaryo (*Gölge Oyunu*)

1997- Sinema Yazarları Derneği'nin seçiminde en iyi film, en iyi senaryo (*Eşkıya*)

2005- 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali Sinema Onur Ödülü (Yavuz Turgul)

Uluslararası Queens Film Festivali "Queens Spirit Award Best Feature" (*Gönül Yarası*)

YAZARLAR HAKKINDA

Yrd. Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ: 2004 yılından beri Mersin Üniversitesi'nde yardımcı doçent olarak çalışmaktadır. Çalışma alanları, Türk sineması, sinemada üretim tarzı, sinema ve ideoloji, senaryo yapım ve yönetim, dijital sinema ve yeni medyadır. Bu alanlarda farklı dergi ve kitaplarda makaleleri ile bildirileri bulunmaktadır. Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölüm Başkanlığını yürütmektedir.

Doç. Dr. Senem DURUEL ERKILIÇ: 2002 yılından beri Mersin Üniversitesi'nde çalışmaktadır. Çalışma alanları Türk sineması ve tarihi, tarih ve sinema ilişkisi, kısa film, sinema dili ve belgesel sinemadır. Bu alanlarda farklı dergi ve kitaplarda makaleleri ile bildirileri bulunmaktadır. Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekan Yardımcılığı görevini yürütmektedir.

Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS: 1966'da Milas'ta doğan Zeynep Çetin Erus, Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan 1990 yılında mezun oldu. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı'ndan 1999 yılında "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması" isimli teziyle doktora derecesini aldı. 2001 yılında TÜBA Doktora Sonrası Araştırma Bursu ile Northwestern Üniversitesi'ne gitti ve daha sonra da 2002-2004 yılları arasında misafir öğretim üyesi olarak çalışmalarını burada devam ettirdi. 2005 yılında *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış* isimli kitabı ile 2007 yılında editörlüğünü Prof. Dr. Esra Biryıldız ile birlikte gerçekleştirdiği *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* adlı kitabı yayınlanmıştır. 2001'de Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Yardımcı Doçent olan Erus, 2007'de Doçent ünvanını aldı. Halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde Sinemaya Giriş, Sinema ve Edebiyat, Küreselleşme ve Sinema, Üçüncü Sinema, Yeni Hollywood: Scorsese, Coppola ve Spielberg gibi dersler vermektedir.

Prof. Dr. Şükran ESEN: İstanbul İktisadi Ticari İlimler Akademisi'ne bağlı Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'nun Radyo Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Eskişehir Televizyon Enstitüsü'nde yönetmenlik yaptı. Akademik yaşamına Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde başladı. "Genç Türk Sineması ve Atıf Yılmaz Batıbeki" konulu teziyle

yüksek lisansını tamamladı. "80 Sonrasında Türk Sineması'nın Toplumsal Olaylara Yaklaşımı" konulu teziyle 'sinema doktoru' ünvanını aldı. 1996 yılında doçent, 2002'de profesör olan Şükran Kuyucak Esen 1996-2007 yılları arasında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı başkanlığı yaptı. 2007-2010 yılları arasında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölüm başkanlığını sürdürdü. Marmara Üniversitesi, Galatasaray Üniversitesi ve İstanbul Ticaret Üniversitesi'nde sinema alanında lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde dersler vermektedir. *80'ler Türkiyesi'nde Sinema* (Beta, 2000), *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur* (Alfa, 2002), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler* (Agora, 2010) yayınlanmış kitaplarıdır.

Yrd. Doç. Dr. Zeliha HEPKON: 1993 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi İngilizce İktisat Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler bölümünde yüksek lisansını tamamladıktan sonra, doktora derecesini Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri dalından aldı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Sistemleri Bölümü öğretim üyesidir.

Arş. Gör. Nergiz KARADAŞ: 11 Ocak 1983 Ankara doğumlu olan Nergiz Karadaş, 2007 yılında Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Tv ve Sinema bölümünü bitirdikten sonra Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv ve Sinema Anabilim dalında "Türk Sinemasında Bir Oyunculuk Analizi: Şener Şen Örneği" başlıklı yüksek lisans tezini tamamladı. 2009 yılından bu yana Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Öğr. Grv. Dr. Fatma OKUMUŞ: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2010 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı'nda "Sinema Tarihyazımı" konulu teziyle doktorasını tamamlamıştır. Sinema ve tarih ilişkisi, yazınsal eserlerin sinemaya uyarlanması, sinemada cinselliğin sunumu, izleyici araştırmaları ilgi alanlarının temelini oluşturmaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Âlâ SİVAS: 2001 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Bilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktorasını tamamladı.

2008 yılında TÜBİTAK Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında Università Degli Studi Di Padova'da "Günümüz İtalyan Sinemasını Oluşturan Dinamikler" konulu araştırmayı Prof. Gian Piero Brunetta'nın danışmanlığında tamamladı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi kadrosunda öğretim üyesi olarak görev yapmakta; Sinema Tarihi, Film Eleştirisi, Türk Sinema Tarihi ve Sinemada Akımlar derslerini yürütmektedir. Sinema tarihi ve kuramları, eleştiri, bağımsız sinema, Türk sineması, İtalyan sineması alanında çalışmalarını sürdüren Sivas'ın *İtalyan Sineması* (Es, 2004), *Bir Bernardo Bertolucci Kitabı* (Es, 2004), *İtalyan Sinemasına Bakış* (Kırmızı Kedi, 2010) adlı yayımlanmış kitapları bulunmaktadır.

Alin TAŞCIYAN: 1969 İstanbul doğumlu. İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu mezunu. 16 yıl Milliyet bünyesinde çalıştı. 1994-2006 yılları arasında farklı dönemlerde TRT televizyonunda "Bir Zamanlar Genç Sinemacılar", "Genç Sinemacılar", "Sinema Büyüsü" ve "Beyazperde" programlarını sundu. Yazıları birçok dergide yayınlandı. *Estela Bravo Çağının Tanığı* kitabını yayına hazırladı. Halen İstanbul Film Festivali, Adana Altın Koza Film Festivali danışmanı. İstanbul Kısa Film Günleri komitesinde, Antalya Altın Portakal Film Festivali, İstanbul Modern sineması danışma kurullarında yer aldı. İFSAK Sinema Ödülü sahibi. Drama, Köln, Linz, Roma, Nürnberg, Erivan, Pecs gibi festivallerin ana jürilerinde; Torino, Venedik, Rotterdam, Kiev, Cannes, Karlovy Vary ve Selanik Film Festivalleri'nin de FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu) jürilerinde görev yaptı. Halen Star gazetesinde köşe yazarlığı yapmakta ve FIBRESCI Başkan Yardımcılığı görevini sürdürmekte olup Avrupa Film Akademisi üyesidir.

Mustafa Çağatay TOK: 1986 yılında İstanbul'da doğdu. Lise öğrenimini İstanbul Aydın Doğan Anadolu İletişim Meslek Lisesi'nde tamamlayıp İstanbul Üniversitesi'nde Radyo Televizyon Yayımcılığı Bölümü'nde önlisans eğitimi aldı. 2009 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda Lisanstan Doktora programına başladı. Halen öğrenimine devam etmekte ve Açık Öğretim Fakültesi Televizyon Yapım Merkezi'nde çalışmaktadır. İlgi alanlarını medyada eleştirel kuram, popüler kültür, tüketim kültürü ve siyasal iletişim oluşturmaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI: 1985 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümünü bitirdi. 1988 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden "Türk Sinemasında Oyunculuk" adlı tezi ile yüksek lisans derecesini aldı. 1994 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı'ndan "Türk Sinemasında Erkek Söylemi" adlı tezi ile doktor ünvanını aldı. 1993 yılında Seçil Büker ile birlikte yazdıkları *Yeşilçam'da Bir Sultan* adlı kitabı yayımlandı. Bu arada çeşitli dergi ve kitaplarda sinema üzerine yazılar yazdı. Halen Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Film Kuramları, Film Eleştiri Analiz, Anlambilim ve Görsel Çözümleme, Türk Sinemasında Dönemler gibi dersleri yürütmektedir. Çalışmalarını Türk Sineması, yıldız olgusu, toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi alanlarda sürdürmektedir.

Doç. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL: 09.04.1969'ta Eskişehir'de doğdu. 1991 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. 1994 yılında yüksek lisans, 1998'de de doktora derecesini aldı. Aynı yıl Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü'ne Yardımcı Doçent Doktor olarak atandı. Ocak 2009'da Doçent unvanını aldı. İletişim, Türk sineması, medyada toplumsal cinsiyet üzerine lisans ve yüksek lisans düzeyinde dersler vermektedir. İlgi düzeyinde mitoloji çalışma alanları arasındadır. Yayınlanmış gazete yazıları, hakemli ve hakemsiz çeşitli dergilerde makaleleri, basılmış kitaplarda makaleleri ve *Tarkan-Yıldız Olgusu* isimli kitabı bulunmaktadır. Aralarında Uluslararası Eskişehir Film Festivali de olmak üzere pek çok organizasyonun yürütme kurulunda görev almıştır. 2005 ve 2009 yıllarında Global Media Monitoring Project WACC-Women's Programme isimli uluslararası çalışmada görev almıştır. 2010 yılında farklı kültürlerden gelen öğrencilerin farklı sanat formlarıyla kendilerini ifade etmeleri amacına dayalı ART IP projesinde danışman olarak görev almıştır. 2004 yılından bu yana gerçekleştirilmekte olan Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Ulusal İletişim Öğrencileri Sempozyumu'nun koordinatörlüğünü yapmaktadır.

[1] Hugo Pratt, *Corto Maltese Oğlak Burcu Altında*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 13.

[2] Yavuz Turgul filmlerinde "değişim" teması çerçevesinde çalışmalar için bkz: İspi (2004); Yorulmaz ve Sarı (2009); Kıraç (2008); Kayador ve Esen (2009-2010).

[3] Uluyağcı, Eğilmez'in sinemasını incelediği çalışmasında birinci dönemi olan 60'lı yılları, yönetmenin kendi sinema dilini oluşturma evresi olarak ele almıştır. 1970 ve 1980 yılları arasındaki ikinci dönem ise Eğilmez'in tamamen güldürü türüne yöneldiği bir dönemdir. Bu yıllarda yaptığı filmlerde sağlık, eğitim, işsizlik, konut gibi sorunları gözlemlerken arkadaşlık, sevgi, dostluk gibi kavramların önemini seyirciye anımsatır.

[4] Ertem Eğilmez'in bir filmin başarısını ya da başarısızlığı tamamen senaryonun matematiğiyle ilişkilendirdiği bu yıllarda iki kitaptan yararlanarak konuya eğildiği bilinmektedir: Senaryonun oluşturulmasına ilişkin kullandığı bu kaynaklardan ilki, Eugene Vale'in *The Technique of Screenplay Writing* başlıklı kitabıdır. (Aytekin ve Eroğlu, 2010: 68) Eğilmez'in bu kitaptaki senaryo metodunu izlemesine ilişkin bir veri de Münir Özkul'un, "Eugene Vale'in senaryo yazım kitabı, onun adeta kutsal kitabıydı." ifadesinde belirginleşmektedir. (Dikiciler, 2002: 78) Kitabın yayımlanmış Türkçe baskısı olmamakla birlikte Bengi Altıncan imzalı çevrilmiş bir nüshası bulunmakta ve bu çevirinin bizzat Eğilmez tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir (Aytekin ve Eroğlu, 2010: 69). Eğilmez'in senaryoya ilişkin yararlandığı bir diğer kaynak ise Lajos Egri'nin *Piyes Yazma Sanatı*'dır. Bu kitap Türkçe'de ilk olarak Yazko tarafından Suat Taşer'in çevirisiyle 1982'de yayımlanmıştır. (Kitabın Türkçe'deki son baskısı, yine Taşer'in çevirisiyle, Papirüs Yayınları'ndan 2004 yılında piyasaya çıkarılmıştır.) Aytekin ve Eroğlu (2010: 82), "Ertem Eğilmez'in Sinema Perdesini Senaryo Penceresinden Aralamak" başlıklı çalışmalarında Ertem Eğilmez filmlerinin 'Mutfağı' olarak adlandırdıkları senaryonun oluşmasında yararlandığı bilinen bu iki kitabın omurgasını oluşturan üç temel kavramdan- Önerme/amaç-Karakter-Çatışma/dramatik yapı- yola çıkarak yönetmenin filmlerini incelemişlerdir.

[5] 1980 öncesinde ve 1980'li yıllarda çekilen iç göç filmleri için bkz: Esen (2000).

[6] Roman uyarlamalarının gerçekleştirilmesi sürecinde ortaya çıkan başlıca aşamalar ve sorunlar için bkz: Çetin, Zeynep, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999 (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

[7] Yeşilçam döneminde bugün olduğu gibi Eurimages, Hubert Bals, World Cinema Fund ve MonteCinema Verita gibi yabancı kaynaklı fonlardan ya da Kültür Bakanlığı aracılığıyla devletten finansman sağlama olanağı yoktu. Dolayısıyla sinemacının güvenebileceği tek finansör, seyirci idi. 1960'lar Türk sinema ortamı için bkz; Serpil Kırel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.

[8] Türk sinemasında orijinal film müziğinin ayrı bir tür olarak gelişmesi 1970'lerin ikinci yarısına rastlar. Filmin müzikleri, filmin gösterildiği dönemde Art firması tarafından kaset olarak piyasaya sürülmüştür. Bu, Türk sinemasında kaset olarak çoğaltılan ilk film müziğidir (Ulusay, 1985: 97)

[9] Bununla birlikte klasik anlatının, öykü anlatım biçiminin sınırlanması olmadığının altını çizer ve mini olay örgüsünü (minimalizm) ve ögelerini (açık uçlu son, iç çatışma, çoklu kahramanlar, edilgin kahraman) klasik tasarımın ekonomik ve yalın bir formu olarak ifadelendirir. Bunun karşısına ise anti-olay örgüsünün (anti-yapı) öğeleri olarak çakışma, doğrusal olmayan zaman ve tutarsız gerçekliği koyar.

[10]*Gölge Oyunu* (1992) klasik tasarımın dışında kalan, epik anlatı özellikleri içeren bir yapımdır.

[11] "Batılı toplumbilimciler tarafından oluşturulmuş olan ve gelişmekte olan bütün toplumların Batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavram" (Kongar, 1995: 227) olarak tanımlanan modernleşme, yarattığı yenilikler, sunduğu imkânlar kadar, doğal olarak oldukça sancılı ve gerilimli de bir süreci (Eisenstadt, 2007) ifade eder. Bir bağlamda, "yeni uygulamaların ve kurumsal biçimlerin (bilim, teknoloji, sınai üretim, şehirleşme), yeni yaşam tarzlarının (bireycilik, sekülerleştirme, araçsal akılcılık) ve yeni sıkıntıların (yabancılaşma, anlamsızlık, toplumsal çözülmenin yaklaştığı hissi) tarihte eşi benzeri görülmedik bir karışım" (Taylor, 2006: 11) olarak tanımlanır.

[12] Türkiye'de modernleşme ve tartışmaları için bakınız: Köker (1993); Bozdoğan ve Kasaba (1999); Keyder (1999); Özbek (1999); Mardin (2000); Kocabaşoğlu (2002); Berkes (2002); Kahraman (2007).

[13]*Gönül Yarası*'na yapılan eleştirilerde filmin, Cumhuriyet değerleri ile bir hesaplaşma yapmaktansa bir vedalaşma içerdiği belirtilmiştir. " 'Gönül Yarası'nın muzdaribi, asıl olarak iflas etmiş bir paradigmadır. Turgul bizi bu filmde, miladı dolmuş bir devlet olma tarzı ya da kolu kanadı kırılmış bir despotizmle hesaplaşmak yerine, buruk bir vedalaşmaya-helalleşmeye davet etmektedir... Nazım'ın emekliye ayrılması sürecindeki vedalaşma 'o güzel proje' ile vedalaşmak olarak yorumlanabilir" (Aldemir ve Yörük, 2005: 38). Yine Özgüven (2005: 22) macerasında mağlup bir Cumhuriyet öğretmeni olarak tanımladığı karakter üzerinden filmin Cumhuriyet'e eleştirileri olduğunu kabul etmekle birlikte bunun yüzeyselliğini ifade etmektedir: "Cumhuriyet'e ve öğretmenlerine 'soft' itirazları baki olsa da 'Gönül Yarası' nihayetinde satıh rektifiye görmüş bir Cumhuriyetçiliğin Yeşilçam ayağı: Kürtçe şarkı da söyletirim, konuşamayan yavruya 'Ayşe!' de dedirtirim, yeter ki her şey bir 'İkinci Bahar' meltemiyle sarıp sarmalansın".

[14] Akad'ın, *Vesikali Yarim* (1968) adlı filminde pavyonda konsomatris Sabiha'ya aşık olan manavın adı Halil'dir. Turgul, Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olan ve farklı dünyaların yaşayamadığı aşkı konu alan bu filme açıkça göndermede bulunmaktadır. Pavyona düşmüş kadına aşık, hayatı dağılan adam motifi, Türk sinemasında melodramatik bir tarz olarak değerlendirilebilir. *Vesikalı Yarim* için bakınız: Abisel vd. (2005)

[15] Yine Samatya'da geçen *İkinci Bahar* dizisinde olduğu gibi. Bu dizinin yaratıcısı da Yavuz Turgul'dur.

[16] Türk sinemasında melodram ve melodramın değişen niteliği için bakınız Akbulut (2008).

[17] Sarris yönetmenin "auteur" olarak kabul edilebilmesi için üç değer ölçüsü olduğunu belirtir. Bunlar; yönetmenin teknik açıdan yeterliliğini gösteren filmlerin belli bir tutarlılığı ve açıklığı içermesi; filmlerin yönetmenin görülebilir, ayrımlanabilir kişiliğini gösteren imzası olabilecek biçimsel özellikleri içermesi ve filmin bir iç anlam taşımasıdır. (Büker, 2008; Sarris, 1976;1992). Wollen'a (2004) göre yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır ve yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa "autuer"dür. Turgul'un sinemasına, ister Sarris'den hareketle isterse Wollen'dan hareketle bakılsın auteur bir yönetmenle karşılaşılır. Ford, Welles, Renoir, Hitchcock, Rossellini, Griffith gibi Turgul da bir auteur yönetmendir. Sarris'in teknik anlamda yeterlilik, görülebilir bir kişiliğin olması argümanları Turgul sineması için yeterli örneklerle karşımıza çıkar. Filmlerin yapıldığı yıllar göz önüne alındığında teknik anlamdaki yeterliliği açıkça görülür. "La politique des auteurs"'e göre de öyküyü kendisi oluşturan yönetmenler auteur'dür. Auteur, kendi düşünce ve duygularıyla film yazan, gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri vb gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtan; birey olarak kendisini filme koyan ve yarattığı biçemi ile var olan kişidir. Bu bağlamda Yavuz Turgul Türk sinemasında bir auteur olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı çalışmalarda da (Baran, 1997; Gökçe ve Göl, 2005) Turgul, auteur olarak değerlendirilmiştir.

[18] Piraye: "Bu kadını, kızını, okuldaki öğrencilerini, dağdaki çobanı, mezradaki kadını bizden daha çok korudun, sevdin. Sana olan nefretimi dizginlemeye çalışırken hep şöyle derdim: Ama onu hayat böyle yaptı. Dedesi İstiklal madalyalı bir gazi. Babası bir eğitim gönüllüsü. Halk partili. Solcu. Oğlunun adını bile bir şairden almış. Onu vatansever olarak yetiştirmiş. Kendini ülkesine, milletine adamış. Şartlar ne olursa olsun Nazım Bey vurmuş Anadolu yollarına. Kendini insanına adamış. Bütün bunları anlayabiliyordum da anlayamadığım şuydu. Nasıl oluyor da böylesine sevgi dolu bir insan evlatlarına özellikle kızının yaklaşan hastalığına ilgisiz kalabiliyordu? Hatırla. Dünyanın öbür ucunda bir köydeydik. Annem sana hastalığımı söyledi. Peritonit sancılarım başlamıştı. Hastaneye gitmem gerekiyordu. O lanet köye hiç doktor gelmiyordu. Ama işlerinin çokluğu yüzünden, sevgili öğrencilerinin karne notları yüzünden beni şehre götürmedin. Önemsemedin sancıları. Erteledin. Annemle ortalarda kaldım baba. Peritonit yüzünden ölümden döndüm. E olabilir, herkesin başına gelebilir diyebilirsin. Ama bilmediğin bir şey var. Peritonit bana bir armağan verdi baba. O hastalık yüzünden çocuk yaşta tüplerim tıkandı. Yani Türkçesi, çocuğumun olması imkânsızdı. Annem seni terk etti diye sakın suçlama. Çocukların seni bırakıp gitti diye sakın suçlama. Bunu hak ettin sen. İdeallerin ailemizin mahvına neden oldu. Memet haklı baba. Sen bizi hiç sevmedin. Sevgini öğrencilerine öylesine veriyordun ki eve gelince verecek bir şey kalmıyordu. Ben de çocukları çok seviyorum baba. Hiç doğmayacak olan çocuklarımı çok seviyorum."

[19] Turgul'un görüşü de bu yorumu destekler niteliktedir: "Senaryoların dramatik kurgularına baktığınız zaman, çatışma unsurunun elzem olan kaynaklarından birisidir nostalji. Eski ve yeninin, belli değerleri savunanlarla başka değerleri savunanların arasındaki çatışmadır bu... Bu durum da sizin öykü yaratmanıza neden oluyor. Bunu iyi ve kötü ya da zengin ve yoksul gibi koymak da mümkün. Ama bu karşıtlar olmadığı takdirde ilgiyle izlenebilecek bir öykü ortaya çıkmıyor... Benim seçimim 'yitip giden değerleri koruyan ve onların arkasından ağlayan bir yönetmen' tavrı gibi değerlendirildi. Oysa durum hiç de böyle değil. Ben değişimin varlığını bilen ve bu olmadan hiç bir şeyin olmayacağına inanan birisiyim. Mutlaka kuşaklar arasında belli çatışmalar olacaktır... Bu çatışma her yerde karşımıza çıkıyor ve ben bunu sinemanın temel noktalarından biri olarak görüyorum, onunla birlikte ben bir yere doğru yürümeye başlıyorum. Bir yerden bir yere gitmenin filmini yapamazsınız, bir yerden bir yere gidememenin filmini yapabilirsiniz." (Turgul, 1997: 47)

[20] Stendhal'in 'Kırmızı ve Siyah' ya da 'Kızıl ile Kara' adıyla farklı çevirmenler tarafından birçok farklı Türkçe çevirisi yapılan romanının 13. bölümü bu sözle başlar. Stendhal, sözün Saint Réal'e ait olduğunu belirtir.

[21] Filmin, şiir dili ve film dili açısından ayrıntılı incelemesi için bkz. Canan Uluyağcı, "Fahriye Abla Düşlemlerimizi Artık Süslemiyor", *İletişim*, S. 2 (Bahar 1999), s. 73.

[22] Salman Rushdi, *Ayaklarının Altındaki Toprak*, çev. Kerem Işık, İstanbul: Can Yayınları, 2011 (Kitabın tanıtımından)

[23] Yazarın bu çalışması, *Broadcast Aylık Radyo, TV ve Sinema Teknolojisi Dergisi*'nin Ağustos 1997 tarihli 6. sayısında yayımlanmıştır.

[24] Şükran Esen, "Eşkıyayı Beklerken", *Antrakt* Dergisi, Sayı: 58 (Eylül 1996), ss. 14-15.

[25] 4-6 Nisan 1997'de izleyici sayısı: 1.717.255 (*Sinema* Dergisi, Eşkıya Özel Sayısı, s. 10)

[26] 1996 yılında gösterimde olan ve ulaştığı izleyici sayısı bakımından, *Eşkıya*'dan hemen sonra gelen film, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *İstanbul Kanatlarımın Altında*. Bu film de Türk Sineması'nın geleceği açısından incelenmeye değer.

[27] "Hollywood'un haşarı çocukları"

[28]*Cahiers* sayfalarında geliştirilen *Auteur*'cülük yeni bir film yapım biçimine yer açmak için oluşturulan stratejinin bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Buna göre, Truffaut ve Godard gibi eleştirmen-yönetmenler var olan sisteme saldırarak kendilerine yer açmaya çalışmışlardır (Stam, 2000: 3).

[29]*Metteur en scéne*: Sahneleme ustası. *Auteur*'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir; öte yandan *metteur en scéne*'in yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod kanallar bireşimine sokmaktan öteye gitmez (Wollen, 2004: 70).

[30] Bu kavram çerçevesinde Wollen, Coppola, Lucas ve Spielberg'ü örnek verir.

[31] Adnan Akdemir (2008: 259-260), 70'li yıllarda 4000 olan sinema sayısının askeri darbe sonrası 80'li yıllarda yok olduğunu, 90'ların başında Türkiye'de üç yüz civarında sinema kaldığını, Warner Bros ve UIP gibi yabancı firmaların gelişi ile Türk sinema sektörünün geliştiğini söyler.

[32] Akdemir (2008: 255), 2.5 milyon seyirciye ulaşarak 1996'da gişe rekoru kıran *Eşkıya*'ya dönemin popüler türü olan komedi olmadığı için AFM sinemalarında yer vermek istemediklerini, seyirci talebinin gösterimi sağladığını söyler.

[33] Yazarın bu yazısı, Yavuz Turgul'a "Sinema Onur Ödülü"nün verildiği 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali (2-17 Nisan 2005) kapsamında hazırlanan katalogda yayınlanmıştır.